سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض

دراسة تطبيقية على (هاملت) (السلطان الحائر)

الناشـــــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض
المؤلـــــف: د. هانى أبو الحسن سلام
رقـم الإيـداع: ١١٤٣٤ / ٢٠٠٥
الترقيم الدولى: 1 - 553 -327 – 977

سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض

دراسة تطبيقية على مسرحي شكسبير والحكيم

Theater Semiotics
in the text & the performance
An applied study on
The Theater of Shakespeare & El-Hakeem

دكتـور

هانى أبو الحسن سلام

الطبعة الأولى

٢٠٠٦ م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية



تقديم

تعددت اتجاهات النقد الأدبي والفني في هذا العصر وتباينت مدارسها ونظرياتها تبايناً ملحوظاً ، فمنها ما عوّل على تفسير علاقة الشعور والأحلام ارتكازاً على التحليل النفسي الأمر الذي نجده واضحاً فيما ذهب إليه د. إرنست جونز (١٩١٠) في مقال له بعنوان " عقدة أوديب كتفسير لغموض هاملت" ولاشك أن مثل هذه التفسيرات كثيراً ما تعتدي على المعنى وعلى وحدة العمل الفني ، وتماسكه.

ومن المدارس النقدية ما عوّل على النهج اللغوي انطلاقاً من تنظيرات دي سوسور ومن سار على هديه ولعل منهم الحركة الشكلانية الروسية ومدرسة براغ ومنهم مالارميه الذي يقول إن (الشعر لا يكتب بالأفكار ، وإنما بالكلمات) وقد توسعت النظرة النقدية في هذا الاتجاه فأصبح التفسير البنائي للأعمال الأدبية التي يظهر فيها الأسلوب كسطح يقود إلى اكتشاف دافع مركزي أو موقف أساسي ، أو طريقة لرؤية العالم لا تكون بالضرورة لا شعورية أو شخصية ..

إن التحليل الأسلوبي يعكس التاريخ الأدبي والاجتماعي والعقلي .

لقد اتسعت الهوة بين اللغويات والنقد الأدبي في العالم الأنجلوسكسوني إلاّ في مجال علم المعاني وبتحليل دور اللغة الانفعالية في مقابل اللغة الذهنية والعلمية (I.A.Richards - Applied Criticism(1928) لم يكن ريتشاردز يعترف بعالم القيم الجمالية — ولكن بالتأثير النفسي للشعر (نمذجة الدوافع) أي معادلة المواقف التي يحدثها الفن كعلاج نفسي أو تنشيط للأعصاب.

ولئن كان كلينيث بروكس(١٩٠٦) قد بدأ من ريتشاردز إلاّ أنه توصل إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف وذلك بأن حول مصطلحات ريتشاردز من افتراضاتها النفسية إلى أداة لتحليل المواقف كبنايات من التوترات وكبنايات من التناقضات والمفارقات .

غير أن الشكلانية العضوية والرمزية تؤكد على المعنى النصي أو الحرفي للعمل الأدبي قصيدة كان أم مسرحية أم عملاً فنياً .

أما النقد الأسطوري فقد انطلق من الأنثروبولوجيا الثقافية ، ومن تصور يونج للاشعور كمستودع جمعي للنماذج النمطية الأصلية Prototypes ، ومن تصورات الجنس البشري البدائي بغية اكتشاف الأساطير التي تكمن خلف الأدب كله.

وجدير بالإشارة هنا إلى أنه لا النقد الأسطوري ولا النقد الوجودي بقادرين على تقديم حل مشكلات النظرية الأدبية ، ذلك أنهما يقومان على التفسير.

وبعض النقاد يرون أن التفسير يغلق العمل الفني ، في حين يكشف التحليل عن أقصى ما يشتمل عليه من إمكانات . لأنه لا يسير في خط واحد ، بل يعتمد على عدد من القراءات منها القراءة المتوازية ، ومنها القراءة المتداخلة أو المتناقضة — أحياناً — لكنها في كل الأحوال تكشف عن آلاف القصص التي يمكن أن يرويها لنا النص الواحد .

ومما لا شك فيه أن لاتجاهات النقدية الحديثة والحداثية جذوراً ضاربة في أرض التراث النقدي ولأن نظرتنا النقدية للأعمال الفنية لا تصدر عن عين الأمس لذلك نقرأ مؤلفات شكسبير اليوم في ضوء ما قاله فرويد وليفي شتراوس ، فنقد اليوم لا يهتم بجماليات العمل الفني أو وضوحه ، أو استجلاء ما فيه من غموض وأسرار ، وإنما يهتم في المقام الأول بالأبنية والعلاقات التي تربط بينها .

وهنا يبرز دور علم العلامات ، فهو العلم الذي يسعى إلى تحليل علامات الرسالة وأبنيتها وهو يستهدف الاستكشاف فحسب لكي يبين أين يتم بناء النص.

إن مادة علم العلامات هي التواصل البشري ، وسيميولوجيا المسرح هي إحدى محاولات هذا العلم ، وإن كانت الرسالة المسرحية رسالة معقدة ، لأن عدداً كبيراً من النظم الجمالية تعمل فيها في آن واحد مما يجعل تحليلها مليئاً بالإثارة والصعوبة ، حيث تعددية مستويات النص (المكان والزمان والأحداث والشخصيات)، والتعددية الأكثر عدداً لمستويات العرض وعناصره . والقراءة السيميولوجية منوطة بإبراز هذا التعدد . مع أن القراءة السيميولوجية لا يمكن أن

تكون قراءة نهائية لأن كل قراءة جديدة تبرز شفرات أخرى . فمع أن قراءة النص المسرحي قراءة سيميولوجية تتعدد – غالباً – ما بين قراءة وأخرى ، إلاّ أن هناك قراءة المخرج المسرحي التي تتعدى التحليل إلى التفسير بل لا ينبغي أن يكون تفسير المخرج صورة طبق الأصل من النص ؛ فتفسير المخرج لنص مسرحي يقوم بإخراجه هو نص جديد ؛ هو نص العرض الذي يتلقاه المتفرج بعد سلسلة من القراءات عبر مراحل الإنتاج الفني .

ومن المعلوم أن سيميولوجيا التواصل تتناول بعض الوقائع الملموسة التي ترسل عمداً لكي يعرف المتلقي شيئاً ما عن المرسل . إذن فالسيميولوجيا تتناول الوقائع بغض النظر عن إرادة المرسل . والرسالة المسرحية تقع بين التواصل والمعنى ولذا يجب عدم الفصل بينهما .

إن علم العلامات يدور حول العلامات وعلاقاتها البنيوية . وسيميولوجيا المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى ، أي أنها لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح، وإنما تسعى إلى استخلاص عدد من المعاني الممكنة خلال العلاقات البنيوية أما التفسير فيقوم به المخرج أو الممثل أو المشاهد أو القارئ . لأن العرض المسرحي تتداخل فيه عدد من اللغات المتوازية والمركبة وأغلبها غير لغوية ومتمثلة في شفرات جمالية الطابع ، ولذلك فإن الباحث الذي يغامر اليوم في تناول العرض المسرحي لا يضع قدمه على أرض صلبة . وصاحب هذا الكتاب قد تمكن من الوقوف ببحثه التطبيقي على أرضية منهجية ثابتة مدعماً بالقدرة على التحليل وعلى التفسير في بحثه السيميولوجي في نص (هاملت) وعرضه ثم في نص (السلطان الحائر) وعرضه ، لأنه تمكن من اكتشاف التيمة الرئيسية التي تربط بين حيرة هاملت شكسبير وسلطان الحكيم الحائر ، وذلك لتمسكه بمنهج نقدي هو الأقرب إلى سلامة الاكتشاف بعيداً عن الخوض في خضم الأزمة الثقافية المتفاقمة والتي ترجع إلى (فقدان التمييز الحضاري) في التعامل مع الآخر (إبداعاً كان أم إنساناً) . وبعيداً عن خداع الألوان والمصطلحات التي أصبحت علة من علل هزائمنا الفكرية . فقد أدرك على الرغم من حداثة سنه أن النص عالم من المعميات وبناء متشابك الألوان لا تنفتح

أبوابه بعين منهجية واحدة ولكن عن طريق القراءات المنهجية المتعددة ، لذلك أراه متمرداً في بحثه على هيمنة المنهج الواحد ، مدركاً لمشكلات الاعتماد على البنيوية وعلم العلامات الذي خرج من عباءتها تلك المشكلات التي تتمثل في الاختزالية التي أشار إليها جاكبسون Jakobson في كتابه عن الشعر ، حيث ينطوي التناظر مع اللغة وحدها على إنكار خصوصية أشكال ثقافية كالشعر والأدب ، بسبب اعتماد الدراسة على اللغة وحدها . أو التي تتمثل في الشكلانية حيث البناء الفني يبني غيره من الأشياء ومن ثم أدرك هذا البحث أن أهمية البناء الفني – في العرضين المسرحيين اللذين رهن الباحث جهده التحليلي والنقدي على بحثهما – تكمن في الإجراءات التحويلية لإنتاج مواد جديدة من خلال كلا المسرحيتين نصاً وعرضاً . لأنه نظر إلى البناء الفني في كلا المسرحيتين (هاملت) و (السلطان الحائر) نصاً وعرضاً باعتبار كل منهما وحدة إبداعية حقيقية لها حياتها وإرادتها الخاصة بها.

كذلك تجنب هذا البحث تلك المثالية التي ناقشها تودورف في كتابه (نظرية في الإنتاج الأدبي) عند التعرض لقضية تطبيق البنيوية على الأدب ، فلم يهتم كما تفعل البنيوية التوليدية بنظام الخطاب الأدبي باعتباره الأساس المولد وراء النص أو العرض ، مرتكزاً على ما أخذه بيير ماشاراى Piere Macherey على تودوروف بقوله إن شرح أي عمل أدبي بهذه الطريقة ينكر تركيبته الحقيقية بسبب اختزاله إلى المستوى الذي يجعله شبيها بالبناء الذي قيل إن النص يحتوي عليه والنتيجة عندئذ تكون شكلاً من أشكال المثالية الأفلاطونية التي يقوم فيها النص كمجرد ظل لجوهر مثالي لبناء أساسي والنقد في إطار هذا البناء ما هو إلاّ عملية قراءة للنص لكشف البناء المشوه الغارق في المثالية ، والذي يقال إنه يقبع تحت سطح النص وهو السبب في إنتاجه.

التفت الباحث الشاب إلى كل تلك النواحي النقدية في مسيرة تحليله السيميولوجي لنص (هاملت) ولعرضه ولنص (السلطان الحائر) وعرضه كما التفت إلى الفكرة التي تتبناها الأنثروبولوجية والقائلة بأن الإنسان هو الموصل والذي ينتج عنه أن الثقافة تدخل بشكل مجرد من خلال تبادل الرسائل بإشكالياتها ، واستوعب

ذلك كله فعوّل في بحثه على العديد من النظريات يساند بها تحليله السيميولوجي للنص المسرحي ولعرضه ، دون أن يهمل أهمية دور أي نظرية من تلك النظريات والانتفاع بها في تحليلاته المنهجية تعميقاً للعلاقات المتفاعلة بين الرسالة وعلاقاتها ارتكازاً على الظروف الاجتماعية والتاريخية التي أنتجت النص أو العرض في تزامنها Synchronic (Parole) أو تواليها Diachronic (Lalangue) .

ولما كان لكل جهد إبداعي أو نقدي أو بحثي ما يحسب له من إيجابيات وما يحسب عليه من سلبيات ، فإن لهذا البحث الكثير من الإيجابيات يمكن القول إن الباحث قد تملك موهبة التحليل فموهبته في تحليل علامات نص هاملت (الفصل الثاني) ، وموهبته في تحليل علامات عرض هاملت (الفصل الثالث) وبخاصة مشهد المواجهة بين هاملت وأوفيليا .

كما برع في الكشف عن توظيف هاملت للعلامات المضللة ، وفي الكشف عن الدلالة المسكوت عنها في خطاب هاملت ، وفي تحليله لمونولوج لايرتس بعد غرق أوفيليا كان متميزاً ، كذلك تحليله لمشهد هاملت / أوسرك ، وتحليله لمشهد الشبح والعلامات غير اللغوية بشكل خاص .

ومما يستأهل الثناء في هذا البحث السيميولوجي المدعم بنظريات نقدية متعددة – يستدعيها الإبداع نفسه نصاً أو عرضاً – تحليل الباحث لتشكيل الخلفية السوداء ومكونات زي هاملت . وأجد نفسي متفقاً معه في ذلك التحليل . وكذلك أتفق معه في تفسيره للدلالة العامة للمشهد الافتتاحي ، فجميع العلامات يمكن تفسيرها مجتمعة على عدم أهلية كلوديوس أو أي أحد للتربع على العرش عدا الملك الراحل . وأتفق مع تحليل الباحث للحركة المسرحية وللإضاءة والديكور والزوائد والتكوينات البشرية لإبراز هاملت والمعادل التشكيلي لحالة انتظاره للشبح . وأتفق معه أيضاً في تحليله لملابس بولونيوس . وفي تحليله للحركة في مشهد محادثة هاملت لشبح والده في حضور هوراشيو ومرسلس فهو تحليل جيد جداً .

كذلك تميز تحليل دلالة الجملة الحركية في تعبيرات هاملت الحركية (هاملت ساجداً أمام الشبح ووضع هاملت كفيه متعاكسين على رأسه في حركة خفض

متكرر لها نحو الأرض باكياً) .. إلخ . (الجملة الحركية الخاصة بالقسم على سيف هاملت) وأشيد بتميز تحليله لدلالة الحركة والتحريك في لقاء هاملت وبولونيوس . وتميز تحليله لمشهد هاملت مع أوفيليا وما به من دلالات إلى جانب تميز تحليله لهاملت منتجاً مسرحياً للفرقة الجوالة . وأتفق مع الباحث كذلك في تميز رؤية المخرج في تجسيد التماثل الناقص في الارتباط العاطفي بين أوفيليا وجرترود.

كما تميز تحليله لدلالة التكوين في المشهد الافتتاحي لعرض هاملت بإخراج رودني بينيت ، وللكشف عن العلامات السيادية في حفل تنصيب الملك كلوديوس الذي يؤبن فيه أخاه الملك هاملت المقتول في الوقت نفسه.

وهناك الكثير من الإيجابيات كوصف الباحث لحركة الممثلين في مشهد هاملت وديدمونة بإخراج (رودني بينيت) كأنه مخرج يرسم حركة المشهد بجانب تحليله المتميز للدلالة الأخيرة للمشهد الختامي للعرض التي تأسست على تكرار التكوين الحركي بأسلوب السلويت ، الذي بدأ به عرض المسرحية ، وتشكيل دائرية أسلوبية حيث التكوين الحركي بأسلوب خيال الظل لمشهد جنازة هاملت محمولاً على أعناق جنود فورتنبراس الأجنبي (تكرار التكوين في البداية والنهاية مع اختلاف في الشكل ولون الإضاءة) .

أما تحليله المتميز لكلمة عارياً ذات المعنى المتعدد في إعادة كلوديوس لقراءة هذه اللفظة في خطاب هاملت له بعد عودته الفجائية من رحلة الموت التي دبرها له عمه في الرسالة التي حملها جلدنشترن وروزنكرانتز إلى ملك انجلترا . وأتفق مع رأي الباحث في أن الإرشاد في نص هاملت والخاص بدخول موكب الملك ، أكثر مصداقية من إخراج رودني بينيت له في عرض هاملت . وأتفق مع رؤية المخرج – حسبما أوضح الباحث– في أن يكون مكان اللقاء بين أوفيليا ووالدها في وداع أخيها لايرتس هو رصيف ميناء بحري للسفن بديلاً عمّا رسمه إرشاد النص الشكسبيري حيث نص على أن لقاء الوداع في مكتب بمنزل الوالد (بولونيوس) .

غير أنني لا أتفق مع رأي الباحث بأن صفاء الشخصية مرتبط بالفضاء ، فلاشك أن صور شكسبير الشعرية تعوض ذلك. وأتفق معه في مناقشة البعد النفسي في علاقة لايرتس بأوفيليا ، وعلاقة هاملت بأمه (البعد الجنسي) في إطار نظرية فرويد حول (الأمومة والمحرمات)

أما تحليله لثنائية التنصيب/ التأبين فأرى ضرورة الاحتكام إلى الحوار باعتباره العلامة المرجعية للتعبير المسرحي.

وأرى أن اللاوحدة في أسلوب أداء ممثل الشبح — التي لم يجد لها الباحث مبرراً هو تنوع الأداء ما بين طريقة إيهامية وطريقة طبيعية بشرية .

وأما عن (السلطان الحائر) فأتفق مع الباحث فيما ذهب إليه من أن إنتاج الدلالة وليد ثقافة الفرد أو الجماعة لأن الثقافة تفسر العلامة وتولد معانيها المتعددة كلما تعددت الثقافات . كذلك أعجبني وضع يد الباحث على أهم الخصائص الفنية في كتابات توفيق الحكيم المسرحية وطبيعة البناء الدرامي الذي اعتمد على هندسة منظومة العلامات عن طريق تبدي ذلك من خلال (العلامة اللازمة) وأوافقه على أن الغانية والقاضي كانا علامتين محركتين للمؤذن بوصفه علامة للإعدام الديني .

ويتبدى تميز البحث في تحليله للعلامات بكشفه للقناع الرسمي للجلاد وتعرية أداة نداء الدين (المؤذن) بوساطة (الغانية) . وأوافقه على موضوع تلاعب الجلاد بالمحكوم عليه والكشف عن حالة التعويض النفسي وعن فقدان الجلاد للعب الإيهامي في طفولته . وأوافقه على إعادة المتلقي اكتشاف الشخصيات مقروناً بإعادة اكتشاف كل شخصية للشخصيات الأخرى في الحدث حيث (الغانية تدير الصراع) فالتسيب علامة دالة على كل ما في السلطنة. وكذلك كشفه عن انحراف السلطة الدنيوية والسلطة الدينية ، وصورها في النص والعرض واعتبار الغانية علامة إطارية بوصفها شخصية محورية . إلى جانب ما كشف عنه تحليله من أن نظام الحكم غير الديمقراطي تتداخل فيه الحقوق مع الواجبات ، مما يؤدي إلى ضياع حقوق المحكومين وتحول واجبات الحكام نحو شعوبهم إلى حقوق عند المحكومين ؛ وذلك في وقوفه عند العلامة باعتبارها وظيفة بين صفتين نقيضتين . وهذا ما رآه أيضاً في

تعارض علامة الجماهير وتناقضها مع علامة الوزير والحرس . فالعلامة هنا عنده وظيفة بين صفتين متناقضتين . وانتهاءه إلى اتهام السلطة التنفيذية — الوزير — بالأهواء المتقلبة وإلى أن كل شيء اليوم يسير مقلوباً معكوساً .

وأرى تميز تحليله لعلامة الإخراج في السلطان الحائر فهناك تكاسل في وعي الإخراج عن فهم المستوى الأدنى لوعي الشخصيات ووعي الحكيم نفسه ، وما يتناسب من أساليب فنية غير تقليدية لا يجسد هذا النص على خشبة المسرح بغيرها.

وأرى تعميماً في حكمه على عرض السلطان الحائر بإخراج فتوح نشاطي من أن العرض أخفق في تحقيق عنصر الإمتاع البصري واكتفى بالإمتاع التسميعي الصوتي محمولاً على الأداء الصوتي المعبر والقوي لممثلي المسرح القومي في الستينيات .

وأشيد بنجاعة معظم النتائج العامة للبحث

أما السلبيات فالبحث لا يخلو منها أيضاً ، فمنها ما اتصل بالصياغة والأخطاء اللغوية . ومنها ما يتصل بالطباعة وأخطائها . ومنها ما يتصل بعدم ترابط الأسلوب في الفقرة الواحدة . ومنها ما يتصل بعلامات التنصيص في نهاية الاقتباس . أو خلل في الثبت ، ومنها ما كان متناقضاً . ومنها ما كان في حاجة إلى أسانيد إضافية في الصفحة نفسها . واكتفاء الباحث أحياناً بالعنعنات في استشهاداته دون أن يأخذ عن المصدر الأصلي . كما أرى عدم صحة التوثيق بالإشارة إلى الإنترنيت.
ولا أرى داعياً لتكرار الاقتباس بالانجليزية للعديد من جمل الحوار موضع تحليل الباحث لسيميولوجيا عرض هاملت جنباً إلى جنب مع ترجمتها العربية .

محمد غنيم

وكيل أول وزارة الثقافة للعلاقات الخارجية

مقدمة البحث

يلعب الحدس دوراً محورياً سواء في عملية إدراكنا لعالم النص المسرحي أو إدراكنا لعالم العرض المسرحي ، وتلعب العلامات الدرامية في النص وفي العرض المسرحي الدور المحوري على طريق الوصول إلى المعنى الكلي لكل منهما .

فالعلامات سواء أكانت لغوية لفظية أم سمعية صامتة أم ضوئية أم إظلامية متحركة أم ساكنة أم ثابتة؛ تسهم جميعها بوصفها مفردات للصورة الصوتية أو المرئية على خشبة المسرح في خلق التعبير الممتع والمقنع فالمؤثر ، الذي يصل عن طريق ما يشتمل عليه من جماليات الصورة المسرحية إلى إمتاع المتلقي وما توحي به من معان وقيم وأفكار إلى إقناعه ومحاولة التأثير على حسه وتوجهاته .

وهذا البحث هو محاولة للكشف عن دور العلامة المسرحية في إيصال أو تقريب المعنى الكلي للنص وللعرض المسرحي، خاصة وأن هذا التوجه نحو دراسة دور العلامات في تفسير المعنى الكلي للنص أو للعرض المسرحي مفتقد في دراستنا المسرحية مما يحفز على الاجتهاد في إنجاز مثل تلك الدراسة ، ومما يجعل لهذا البحث دوراً شديد الأهمية، أن الكتابة التي تناولت العلامة الدرامية أو سيميولوجيا المسرح لا تعدو أن تكون كتابات نظرية عبارة عن ترجمات لكتابات أجنبية من ناحية، وهي من ناحية ثانية لا تتعدى حدود نقل النظرية السيميولوجية في علاقتها بالمسرح دون أن تؤكد نفسها بالتطبيقات على نصوص أو عروض مسرحية ، مما يقلل من فائدتها للمسرحيين المصريين أو العرب سواء في مجالات النقد أو في مجالات الإبداع في التأليف وفي الأداء وفي الإخراج والتصميم والموسيقى وبقية عناصر العرض المسرحي .

إشكالية البحث :

لأن عملية الإبداع الأدائي في العرض المسرحي تختلف من حيث مفردات الصورة المسرحية عنها في مفردات الصورة الدرامية في النص المسرحي تبعًا لاختلاف الإبداع التأليفي عن الإبداع الإخراجي وعن الإبداع التمثيلي والغنائي والإبداع السينوجرافي ؛ لذلك فمن المحتم أن تختلف علامات النص المسرحي عن علامات العرض المسرحي سواء عمد الإخراج إلى ترجمة النص إلى صورة مسرحية حية نابضة على خشبة المسرح أو عمد إلى تفسير النص، أم سعى نحو تفكيك الصورة المسرحية للنص بطرح نقيضها على نحو ما حاوله برتولت برخت في تصوره الإخراجي لمسرحية صمويل بيكيت (في انتظار جودو) أو ما فعله في مصر المخرج سمير العصفوري في نص (الست هدى) إذ سعى برخت إلى إبراز التناقض في المعنى الكلي لنص بيكيت بينما أبرز العصفوري التناقض الكلي في نص (الست هدى).

ولأن قراءة العلامة المسرحية في العرض تختلف عن قراءتها في النص المسرحي، ولأن قراءة النص المسرحي قراءة إخراجية تفسيرية تختلف عن قراءته قراءة إخراجية تقف عند أعتاب الترجمة وتختلف عن قراءتها قراءة إخراجية تفكيكية ؛ لذا وجدت أن ذلك يعد إشكالية تستوجب النظر والبحث ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن طبيعة اختلاف مفردات العلامة في المسرح ما بين الألفاظ والصوامت والصور والإضاءة والإظلام والأزياء والمناظر والمؤثرات والألوان والظلال والإيماءات والإشارات ومستويات المكان وتعددها . كل ذلك فيه ما يطرح إشكالية تستوجب من البحث النظر المتأمل والتحليل وصولاً إلى كيفية إنتاج العرض المسرحي للمعنى الكلي وفق كل قراءة من تلك القراءات ، مع الأخذ في الاعتبار تفاوت قراءات جمهور العرض المسرحي وتفاوت المعنى الكلي الذي يصل إلى جمهور العرض الواحد من ليلة عرض إلى ليلة عرض أخرى .

الفصل الأول

المشهد المسرحي بين علم العلامات وعلم الإخراج

Chapter : 1
Theatrical scene between semiotics & directing



أهمية البحث :

يحاول هذا البحث دراسة دور علم العلامات Semiology في العرض المسرحي والذي قد يختلف معناه عن النص المسرحي ، نظراً لتنوع وسائل العرض المسرحي ، على اعتبار أن عناصر النص هي اللغة : (الحوار – السرد – الغناء إن وجد – الإرشادات : النص الموازي – الشخصيات) في حين أن عناصر العرض منها (النص – الأداء – المناظر – الملابس – الإضاءة – الموسيقى التصويرية والمؤثرات والحيل والمستويات والإعلانات والبرامج ، إلخ..). تقول د. سامية أسعد: "عندما تعرض المسرحية ويتحول النص المقروء إلى كلمات منطوقة وأصوات وحركات، نجد أنفسنا أمام نص ثالث إذا جاز القول ، تتسع أحياناً المسافة بينه وبين نص المؤلف إلى حد كبير " [1]

ويقول أوجست ستردنبرج August Strindberg : " إن قراءة النص المسرحي بمثابة قراءة لنوتة موسيقية فهي مهارة صعبة ، ولا أعرف الكثير ممن لديهم قدرة السيطرة عليها مع أن العديد منهم يؤكد أنهم متمكنون منها " [2]

وعلى ذلك يمكن القول : إن أهمية ذلك البحث تنبع بالضرورة من طبيعتين مختلفتين لدور علم العلامات في إنتاج معنى العرض المسرحي عنه في إنتاج معنى النص المسرحي . لأن مهمة علم العلامات Semiology ليست معرفة المفردات التي تشير إلى الأشياء ، ولكن إعادة اكتشاف المنطق الذي يفرضه الإنسان على الواقع " بتعبير رولان بارت Roland Barthes [3] (١٩١٥ – ١٩٨٠)

وهذا البحث وقفة منهجية من منظور علم العلامات أمام نتاج تفسير مستويات المعنى في العرض المسرحي لعملين مسرحيين يعد كل منهما علامة بارزة في الإبداع المسرحي العالمي (هاملت) شكسبير و (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم،

---

[1] راجع ما كتبته : د. سامية أحمد أسعد " الدلالة المسرحية " (عالم الفكر) مج العاشر ، ع الرابع ، الكويت ، وزارة الإعلام ، يناير – فبراير – مارس ، ١٩٨٠ ، ص ٦٥ .

[2] عن زيجمونت هبنر Zygmunta Hubnere جماليات فن الإخراج – الألف كتاب الثاني ١٢٨ – ترجمة د. هناء عبد الفتاح ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م ، ص ٩٩ .

[3] Roland Barthes , Elements of Semiology , 1964.http//.www.marxists.org/reference.

مقارناً أوجه الاختلاف والتشابه بين نصين بعيدين كل البعد في الزمان والمكان واللغة. كلاهما واقع في الحيرة بإزاء الموقف الذي وجد نفسه فيه .

إذ تعرّض للسلطان من يكشف له عن عدم شرعية جلوسه على عرش السلطنة ، لأنه عبد لم يحرر، والعدل يقتضي أن يحكم الأحرار حاكم حر . ووجد هاملت الشبح يكشف له عن قاتله ومغتصب العرش ، والعدل يقتضيه أن يأخذ بالثأر من قاتل أبيه كما طلب الشبح .

لذلك فإن الفعل الدرامي عند كل من هاملت والسلطان رد فعل لفعل مضى . كما أن الحدث في كلتا المسرحيتين رحلة بحث عن الهوية أو الحقيقة ، فكانت وسيلة هاملت في رحلة بحثه عن هويته وعن حقيقة ما رواه الشبح وكانت رحلة بحث السلطان عن هويته وذاته . وقد رأى هاملت أن السعي إلى العدالة عن طريق الثأر هو الذي يحقق له هويته وكذلك يفض حيرته ورأي السلطان أن تحقيق العدالة عن طريق تحرره أولاً ليصبح جديراً بحكم أمة حرة هو الذي يحقق له هويته ويفض حيرته ويفضي إلى حريته.

ولقد ارتبطت العدالة عند هاملت بالقصاص من القاتل وكانت أداته الشواهد والدلائل ثم السيف أخيراً ، كذلك ارتبطت فكرة العدالة عند السلطان الحائر بالشرعية وكانت أداته إليها هي الكلمة .

تحير هاملت في تنفيذ وعده للشبح وهو يقضي بقتل عمه كلوديوس وهو أمر في غاية الصعوبة بالنسبة لأمير راق مثل هاملت ، كما فكّر هاملت في الموت كمخرج من هذا المأزق ولكنه وجد الخيارين أصعب من بعضهما وقرر تنفيذ وعده بعد التحقق من الشبح لأن العصر الإليزابيثي كان يعتقد بعدم مصداقية الأشباح أم بالتحقق والتثبت والدلائل التجريبية وانتهى إلى اختيار سبيل التحقق والاستدلال التجريبي . كما تحير السلطان في اختيار سبيل تحقيق العدالة والشرعية ما بين استخدام السيف أو الكلمة والصوت الأوحد للسلطان في حوار مع أصوات متعددة معارضة وانتهى إلى اختيار الكلمة . وبالنسبة لهاملت فقد انتهت رحلة بحثه إلى تحقيق عدالة القصاص وانتهت رحلة السلطان إلى شرعية حكمه .

أولاً : المسرح وعلم العلامات

علم العلامات هو علم قديم حديث متجدد عبر العصور ، ويرجع تاريخه إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو Aristotle (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م)الذي عرف العلامات بأنها وسيلة شكلية للتعرف [٤] وتنقسم إلى ست وسائل :

" **العلامات المرئية (الملموسة)** : وتنقسم إلى ١- طبيعية : كالنجوم مثلاً " . وتنضم العلامة الأيقونية إلى ذلك النوع من العلامات حيث الشجرة علامة أيقونية طبيعية وكذلك كل المخلوقات الطبيعية . وقد تكون العلامات ٢ - مكتسبة وتنقسم إلى داخلية (داخل الجسم كالندوب مثلاً) ، أو خارجية منفصلة عن الجسم كالمتعلقات الشخصية أو التذكارات التي تدل على صاحبها . ومثالها في المسرح من مسرحية هاملت القلادة التي يحملها هاملت في صدره والتي تحمل صورة والده (Old Hamlet) ، وكذلك يصنف الخاتم الملكي الذي يحمله هاملت والذي ختم به على الرسالة التي أرسلها لكلوديوس يخبره فيها بعودته إلى مملكته يعد علامة مرئية مكتسبة وهي منفصلة عن الجسم .

ويعد منديل ديدمونة الذي وجده عطيل عند كاسيو علامة مرئية مكتسبة وهي حجة على تورطها لأنها تدل على صاحبها (أي علامة أيقونية) وتدل على صدق ما وشى به ياجو .

" **التعرف المباشر** : ويتم بصوت الشخصية "[٥] فالعلامة هنا لفظية مباشرة . ويعد صوت الشخصية علامة مباشرة حيث بمجرد سماع صوت الشخص يتم التعرف عليه مباشرة . فعندما ينادي روزنكرانتز وجلدنستيرن على هاملت وفقاً لأوامر الملك بإحضاره " My Lord Hamlet ! " فإن هاملت يتعرف على صوتيهما من فوره .

---

٤ أرسطو Aristotle ، فن الشعر ، ترجمة د. إبراهيم حمادة ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د/ ت ، ص ١٥٧ .
٥ نفسه ، ص ١٥٧ .

كذلك يتعرف بولونيوس على صوت هاملت ينادي أمه :

"Hamlet : Mother, Mother, Mother, "[5]

فيسرع بالاختباء خلف الستار في مخدع أمه ليسترق السمع .

" **التعرف بالتذكر** : بالاسترجاع البصري ذهنياً لصورة ما أو بسماع صوت شخص ما يذكر الشخصية بأحداث ماضية"[6] .

ومثال ذلك : عند سماع روميو لصوت باريس Paris في مسرحية روميو وجولييت فيسترجع روميو أحداثاً انقضت :

" روميو : هذا صوت باريس

لقد بلغني أنه تقدم لخطبة جولييت "[7].

" **التعرف بالاستنتاج** : ويتم بالبرهنة العقلية كما حدث في مسرحية حاملات القرابين [8] لإسخيلوس حيث تعمل إلكترا عقلها في استنتاج الدلالة وهي حضور أوريست أخيها :

" إلكترا : إن أحداً يشبهني قد جاء ، ولا أحد يشبهني غير أوريست ، إذن فالذي جاء هو أوريست "

" **التعرف بالخطأ** : حيث تنتج تعرفاً مركباً ناتجاً عن خطأ في استنتاج الطرف الآخر".

وهي ما تعرف بالعلامة المضللة (miscode) وقد تتم دون قصد من الشخصية ، أو قد تتم بقصد من الشخصية لتضليل الشخصية المواجهة أو الخصم أو قد تلجأ إليها الشخصية من أجل اكتشاف حقيقة ما .

مثل إدعاء هاملت الجنون لكي يكتشف حقيقة ما أخبره به الشبح .

وكذلك تظاهر أوفيليا بأنها لا تحب هاملت وترد له خطاباته كما أمرها والدها .

---

[6] نفسه ، ص ١٥٨ .

[7] شكسبير ، روميو وجولييت ، ترجمة ، د. محمد عناني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

[8] اسخيلوس ، حاملات القرابين ، ثلاثية (الأورستيا) ، ترجمة ، د. لويس عوض ، القاهرة . الهيئة العامة للكتاب .

" **الـتعرف الدرامـي** : ويعـده أرسطو أفضل أنواع العلامات حيث يتم الاستدلال عن طريق الحدث وتطوره .

كمـا في مسـرحية أوديـب لسـوفوكليس [٩] حيـث يسـتدل أوديـب على سبب الطاعون بـتطور الحـدث وبعـد سلسلة من المواجهات بينه وبين كريون ثم تيريزياس ، إلى أن يكتشف عن طريق تصاعد الحدث إلى الذروة أنه هو نفسه سبب الطاعون .

رحلة الدلالة في الفكر العربي القديم :

لم يـتغير مفهـوم الدلالـة ومصـطلحات العلامـة كـثيراً بعـد أرسـطو فـبعد اسـتعراض مفهـوم العلامة منذ بدايتها عند أرسطو ، مع استعمال للأمثلة التوضيحية لتفسـير أنـواع العلامـات ، توالـت بعد أرسطو على العلامات تعريفات كثيرة متنوعة بعضـها مفـرط في التفصـيل وبعضـها قـد تغـير اسمـه أو ازدادت أنواعـه حيـث طوره مـناطقة العـرب ولغويوهـا : كابن جني وعبد القاهر الجرجاني والباقلاني والجاحظ والمحاسبي.

أما مفهوم اللغة عند العرب فقد أضيف إليه معانٍ جديدة بعد أرسطو حيث يحـدد ابـن جني مفهوم اللغة بأنها : " أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم " . أي أنهـا متـنوعة الدلالـة ومخـتلفة باخـتلاف مستعملها ، وهي بهذا وسيلة تعبيرية لتحقيق الأهداف .

ويحـدد الجـاحظ وظيفة اللغة بأنها هي : " البيان ، أي الإنباء أو الإخبار " وهـي تعـني القـدرة عـلى التواصـل بهـدف نقل الخبرة والمعرفة من جيل إلى جيل داخـل المجـتمع الواحد أو من مجتمع إلى مجتمع آخر . والحاجة إلى التواصل تعني التعبير عن محتوى معرفي يتميز به الإنسان دون غيره " [١٠]

---

[٩] سوفوكليس ، أوديب ملكا ، ترجمة ، د. طه حسين ، سلسلة من روائع الأدب التمثيلي اليوناني ، القاهرة

[١٠] د. نصر حامد أبو زيد " العلامات في التراث : دراسة استكشافية " (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقا) ، القاهرة ، دار إلياس العصرية ، ١٩٨٦م ، ص ٧٥ .

والبيان عند الجاحظ كما شرحه في كتابه الحيوان [11] يتمثل في أربعة عناصر هـي : "اللفـظ والخـط والإشـارة والعقـد ، والإشـارة عـنده في البـيان والتبـيين هـي الإشـارات الجسدية والإيماءات التي قد تصاحب الكلام فترتبط دلالتها بدلالة الملفوظ اللغوي وقد تنفصل عن الكلام فتكون دالة بذاتها "

وحـول الأدلـة عند الحارث بن أسد المحاسبي ق ٢٤٣هـ : " عيان ظاهر ، أو خـبر قاهر. والعقل مضمن بالدليل ، والدليل مضمن بالعقل . والعقل هو المستدل . والعـيان والخبر هما علة الاستدلال وأصله . والعيان شاهد يدل على الغيب . والخبر يدل على صدق ، فمن تناول الفرع قبل احتكام الأصل سفه " [12]

وهـو هـنا يفصل الدلالة إلى عينية أي مرئية ظاهرة ، أو خبرية أي مسموعة أو سمعية ، وتنحصر الدلالة عنده في إدراك العقل لها .

كمـا اهـتم بالتأصـيل اللغـوي للفظ بدرجة كبيرة حيث يسفه كل من لا يعود باللفظ إلى أصله.

أما الباقلاني : " فالدليل عنده ثلاثة أنواع : عقلي أو سمعي شرعي أو لغوي .

الاستدلال العقلي : له تعلق بمدلوله نحو دلالة الفعل على فاعله " .

وهـو مـا يعـرف بالعلامـة الطبيعـية عـند المنطقـيين وعـند سوسـير بالعلامة الإشـارية حيـث يرتبط فيها الدال بالمدلول ارتباطاً شرطياً حيث بالضرورة وجود المطر يستلزم وجود السحاب .

الاسـتدلال السمعي الشرعي : دال عن طريق النطق بعد المواضعة ، ومن جهـة معنى مستخرج من النطق " .

الاسـتدلال اللغـوي : دال مـن جهـة المواضـعة (أي الاتفـاق) عـلى معـاني الكلام ودلالات الأسماء والصفات وسائر الألفاظ .

---

[11] الجاحظ ، أبي عثمان عمرو بن بحر ، الحيوان ، الجزء الأول ، سلسلة الذخائر (٧٤) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة،٢٠٠٢م،ص ٤٥

[12] د. نصر حامد أبو زيد ، نفسه ، ص ٧٨ .

وهـي العلامـة الرمـزية حيـث الارتـباط بين الدال والمدلول اعتباطياً ، ولكنه يرجع إلى العرف والعادات والاتفاق في الثقافات المختلفة .

أمـا الخطيـب القـزويني (٥٥٥ – ٦٢٧ هـ) فقـد عرف الدلالة في كتابه (تلخيص المفتاح) : الدلالة علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه .

والدلالات عنده ثلاث : وضعية تختص بالمطابقة أي تطابق الدال والمدلول (علامة أيقونية)

أو عقلـية بالتضـمن (أي الارتـباط مـنطقي بـين الـدال والمدلـول) (علامـة إشـارية) أو عقلية بالالتزام الذهني (أي بالعرف والمداومة – وفقاً للثقافة والعادات – على استخدام هذا اللفظ للدلالة على شيء معين) (علامة رمزية) [١٣].

والدلالة عند الشيخ أحمد الحملاوي في كتابه زهر الربيع (١٣٢٣ هـ) :

" هي فهم أمر من أمر ؛ أولهما المدلول ، والثاني الدال . "

ويستبعد ما هو غير لفظي من الدلالات لأنه مختص باللغة المنطوقة فحسب.

وحول الدلالة اللفظية : تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

١- مطابقية : وهي دلالة اللفظ على تمام ما وضع له . (يعني العلامة الأيقونية حيـث تطـابق صـورة الشـيء المـراد التعـبير عنه الشيء نفسه ، كأن ينادي الشخص على أمه مثلاً) وهنا يطابق اللفظ المعنى .

٢- وتضـمنيه : وهـي دلالـة اللفظ على جزء معناه ، كدلالة الشمس على الضوء لكون الجزء متضمن في الكل .

٣- والتزامـية : وهـي دلالـة اللفظ على لازم معناه الذهني ، وهو أمر خارج عن المعـنى الموضوع له ولازم له ذهناً بحيث يلزم من حصول المعنى – الموضوع له في الذهن – حصوله فيه أيضاً فوراً أو بعد تأمل القرائن .

---

[١٣] د . أحمد فشل ، علم البيان ، ط. الجمهورية ، الإسكندرية ، ١٩٩٦م .

رحلة الدلالة في الفكر الأدبي الغربي :

مرت الدلالة برحلة طويلة في الفكر اللغوي والفكر النقدي الغربي الحديث والمعاصر بدءاً من الكاتب الأمريكي تشارلز سوندرز بيرس Charles Sanders Pierce وسوسير Saussure مؤسس اللسانيات الحديثة (١٨٥٧ – ١٩١٣) ، حيث قام تلاميذه بإعداد محاضرات في علم اللغة عام ١٩١٦، كان لها أبلغ الأثر على العلوم اللسانية خاصة ، والعلوم الإنسانية عامة ، وكذلك الإنجليزي I . A . Richards .

وقد حاول تحديد موضوع علم اللغة ، بعد النظر إلى شتى فروع العلوم الإنسانية ، التي تتداخل وتتشابك وتكون نسيج النشاط اللغوي لدى البشر . وسوسير أول من وضع تفرقة بين اللغة والكلام . وقد اعتبر اللغة تنتمي إلى مجموعة كبرى من الأنظمة الرمزية التي يتألف منها الفن والأساطير والكتابة بوجه عام ، وقد وضع تفرقة أخرى مهمة أطلق عليها اسم اللغويات الداخلية واللغويات الخارجية ، وتعتبر كافة النظريات اللغوية الحديثة مدينة لجهوده التي قام بها في هذا المجال"[١٤]

وإذا كان لكل نظرية من يتأثر بها ويتابع نشاطه الفكري والنقدي من خلالها " فقد انكب خلفاء سوسير على دراسة تفصيلات أكثر تعقيداً ، مثل الجملة لكونها ، حسب مفهومهم لها ، حقل الاستبدالات ، والتحولات والتركيبات . إلاّ أن الأمر كان يحتاج إلى تحديد وحدة مختصة بالتحليل الأدبي تسمح باستخدام المنهج المنحدر من الألسنية وتطبيقاتها " ومن هؤلاء المتابعين لفكر سوسير ودراساته نقاد وعلماء مثل جوليا كريستيفا Julia Kristeva ، بنفينست E. Benveniste ، همسليف Hjemslev ، شتراوس Claude Levi-Strauss رينيه ويليك R. Wellek ، وارين Warren وبارت R . Barthes وجاكبسون Roman Jakobson . فقد وضعت جوليا كريستيفا تجربة "التحليل السيميائي " حيث يبقى النص دائماً نظاماً للعلامات والتحليل النفسي (فتصبح

---

[١٤] د. سمير حجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ١٩٩٠م ، مادة (S) ص٧٩ .

العلامة إطاراً للغرائز الفردية أو الجماعية التي توظف رموزها الخاصة في هذا الإطار" [15]

وعمل جريماس Greimas على تكوين نظام بسيط من ستة عوامل بحيث تكون العلاقات دائماً محددة بحتميات ثلاثة : **المقتضى** (الواحد يفترض الآخر) ومثاله : ظهور الشمس يقتضي وجود النهار . **والتناقض** : (الواحد يذكر بصورته السلبية) ومثاله : الوردة برغم روعة منظرها ورائحتها الزكية فهي مدعمة بالأشواك. **والمعاكسة** : (الواحد يستدعي عكسه) " [16] ومثالها : اندفاع السيارة إلى الأمام يستدعي ظهور كل ما تمر به كما لو كان يندفع إلى الخلف .

وقد ركز كل من كير إيلام وباتريس بافيز ، ومارتن اسلن دراساتهم السيميولوجية على المسرح نصاً وعرضاً ، أما كير إيلام [17] فيرى أن العلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتلقي على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال . كما يرى أن لكل إشارة نظامها ووظيفتها الخاصة بها وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد . ويرى أن الترادف يعمل في النص أو في العرض على جمع الإشارات المسرحية في نظام مسرحي يجانس أو يقارب بين الشفرات المسرحية والشفرة الحضارية ويوحد بينها . لأن الشفرة في المسرح هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية . وذلك ينسحب على النص المسرحي البنيوي وفق الاتجاه البنيوي الماركسي الذي يهتم بالأنساق الحضارية والتاريخية والاجتماعية [18]

كذلك يرى إيلام اختلاف الإحساس الجمالي المتحصل من قراءة النص المسرحي عن الإحساس الجمالي المتحصل من مشاهدة عرض ذلك النص نفسه . ثم

---

[15] ب . برونل ، د. ماديلينا ، آخرون ، النقد الأدبي ، ترجمة : د. هدى وصفي ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٠م ، ص ١١٢ .

[16] ب . برونيل ، د. ماديلينا ، النقد الأدبي ، نفسه ، ص ١١٥ .

[17] كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، عمان ، المركز الثقافي العربي د/ت .

[18] راجع : رولان بارت ، النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٨٨م .

يصل إلى أن مجموعة الإشارات المسرحية في النص أو في العرض المسرحي تتجسد لتكون أنموذجاً حضارياً ، لا للواقع نفسه بل لما هو محتمل في الواقع وذلك نفسه ما سبق أن قال به وأرشد إليه " لاجوس أجري " [١٩] في كتابة الحدث المسرحي ، حيث يرى أن عالم الاحتمالات في الحدث المسرحي هو الأساس وليس عالم الضرورات .

وهكذا يتتبع كير إيلام K. Elam العلامات المسرحية وصولاً إلى الدلالة المسرحية فيرى أن واقعية النص أو العرض – الافتراضية – لا تتم من خلال الوساطة القصصية ، بل من خلال الإطار المكاني " هنا " والإطار الزماني " الآن " والإطار الحواري " أنا وأنت " وهذا نفسه ما وجد عند ألفريد جاري من قبل وعند "أرتو " وعند " نجيب سرور " ثم عند الاحتفاليين " المغاربة " و " المشارقة " من بعد حيث المسرح عندهم يرتكز على تعبير (نحن – هنا – الآن) [٢٠] [٢١]

كما يرى أن عالم المسرح هو عالم متماثل مع عالمنا وهو غير متماثل معه في آن واحد ، وأن المتفرج المسرحي يدرك ذلك تمام الإدراك . وذلك ما قاله ألفريد فرج في (دليل المتفرج الذكي إلى المسرح) [٢٢] حيث يكشف عن وجود عقد مبرم بين المسرحي والمتفرج على قبول الإيهام على أساس من الاحتمال وجود الحدث والشخصيات على الشكل الذي رسمه فنان المسرح . وبذلك يصدق المتفرج ما هو مصنوع وموهم على أنه واقع حقيقي يتحلى بالصدق .

ولكي يدعم كير إيلام وجهة نظره تلك فهو يعرض لرأي " جورج مونان " الذي يرى أن الاتصال المسرحي يتم على نحو ما يتم الاتصال اللغوي بين المتحدث

---

[١٩] راجع : لاجوس أجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ، الكويت ، دار سعاد الصباح للنشر ١٩٩٢م.

[٢٠] انظر : عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، الدار البيضاء ، دار الثقافة والتوزيع .

[٢١] انظر : محمد أديب السلاوي ، الاحتفالية فيا لمسرح المغربي الحديث ، بغداد ، الموسوعة الصغيرة ع ١٣٤ منشورات دائرة الثقافة والنشر ١٩٨٣م .

[٢٢] انظر : ألفريد فرج ، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، القاهرة ، سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦م .

والمستمع ، فالرسالة اللغوية تلغي الحاجز بينهما وكذلك يتوحد كل من الممثل والمتفرج . وهو رأي وقفت نظرية التغريب المسرحي ضده ، فعملية التوصيل المسرحي. لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج وإلاّ كان المتفرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة على النحو الذي عرفته نظرية المحاكاة الأرسطية تحت مسمى الاندماج .

ويصل إيلام إلى أن رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص ، كما أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يبحث المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة . وأن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من الثراء والانسياب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة، تعلن عن نفسها[٢٣]

وإلى جانب ما كتبه كير إيلام حول سيميولوجيا المسرح فقد ركز مارتن إسلن Martin Esslin جهده في تحليل علامات المسرح والشاشة متتبعاً طرق إنتاج المعنى التام للعرض المسرحي من خلال كتابه المهم بعنوان : (مجال الدراما) [٢٤] ويتكون الكتاب من ثلاثة عشر فصلاً ومقدمة خلص فيها إلى أن العلامات تنقسم إلى (أيقونة ، مؤشر ، رمز)

وهو يرى أن : الإشارات في مجملها أدوات تستخدم إرادياً لإقامة التواصل بين الناس بعضها البعض وهي تتكون من الكلام والصور والإشارات والإيماءات والرموز . وأنه قد ظهر في مجال الأدب اتجاه نقدي تأسس على علم العلامات ليكشف الناقد عن طريقه عن معنى النص الأدبي شعراً أو نثراً ، قصة أو مسرحية (تركيبه ، مكوناته ، سر إبداعه ، معناه) .

كما يرى زيف عملية فصل الشكل عن المحتوى .لأن الشكل يحدد المحتوى (إسلن بذلك يميل نحو تبني رأي النقد الشكلاني) والتغير في أحدهما يغير الآخر.

---

[٢٣] انظر : كير إيلام ، نفسه .

[٢٤] مارتن إسلن ، مجال الدراما – كيف تخلق العلامات على المسرح والشاشة – ، القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٤م .

وحول إنتاج معنى العرض المسرحي يرى أن كل عناصر العرض الدرامي (الحوار ، المنظر ، الإيماءات ، الملابس ، المكياج ، تلوين الصوت التمثيلي) كلها علامات تخلق معنى العرض المسرحي. وأن خيال المتفرج هو الذي يولد الأثر النهائي والمعنى الأخير ** . إسلن هنا يميل نحو مفاهيم النقد التفكيكي الذي يرجئ الاختلاف على المعنى الأخير للنص لأن كل متلق له يعطيه معنى مختلفاً عن غيره من المتلقين وبذلك فإن المعنى يتعدد بتعدد تلقي النص أو الإبداع وبذلك لا يكون له معنى نهائي .

ويعلق إسلن على طريقة نطق الممثل لكلمات حواره فيقول : " إن الطريقة التي ينطق بها الممثل الكلمات المسندة إليه ، لها بطبيعة الحال أهمية قاطعة بالنسبة لمعنى الدراما . فالشكل المكتوب من نص ما لا يتضمن تحديداً واضحاً لمعناه "الحقيقي" وقد كان جاك دريدا محقاً فعلاً حين أنكر إمكانية وجود نص ذي معنى واحد ومتفق عليه بالإجماع . ولذلك فإن الممثل بالضرورة ينتج ما يجب أن يكون في نهاية الأمر قراءته الفردية للنص، التي تصبح بدورها نصاً جديداً مفتوحاً لعدد لا يحصى من " القراءات " الفردية له من قبل الجمهور . " [٢٥]

العلامات المرئية :

- الديكور والأزياء ودورها في إنتاج المعلومات .
- الأزياء : وتكشف عن الجنس والنوع والوظائف — أحياناً – والعمر والعصر والثقافة والذوق .
- المنظر ووظيفته المعلوماتية حول (المكان ، الزمان ، العلاقات ، المستوى الاجتماعي)
- الملحقات (أثاث ، آلات) ودورها في إنتاج هوية الشخصية والمكان والعصر والطبقة الاجتماعية والمراحل العمرية والحالة المزاجية والثقافة .

** (للاستزادة : راجع ما كتبه د. عبد العزيز حموده ، المرايا المحدبة ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية)

[٢٥] مارتن إسلن ، مجال الدراما ، نفسه ، ص ٨٥ .

- الضوء يؤدي وظيفة أيقونية (رمزية) ومعلوماتية .(تصوير الليل والنهار أو لفت انتباهنا إلى شئ أو حالة) .

وينتقل إسلن بعد ذلك إلى ..

- عرض للنص الدرامي وخلوده ومعانيه وأسلوبه .
- عرض للسياق الدرامي في فهم التعبيرات اللفظية والحركية .

العلامة الصوتية :

تكشف عن الدور الظاهري للغة الحوار ثم يكشف عن النص الفرعي : (ما وراء أقوال الشخصيات ، ما لا تعنيه الشخصيات) فالموسيقى والصوت (علامات) تعطي الموقف أو الحدث دلالات درامية محددة .

وتكشف علامات التمثيل عن (الشخصية ، توازن الأدوار ، الإلقاء ، التعبير ، الإيماء ، لغة الجسد ، الملابس ، تصفيف الشعر ، الألوان)

وهكذا يمضي إسلن فيضع العلامات في مجموعة نظم :

- نظم علامات مسموعة : موسيقى ، أداء ، مؤثرات .
- نظم علامات مرئية : تصوير مكاني ، ملحقات ، ألوان ، إضاءة .

أنواع العلامات :

ولا يختلف تقسيم إسلن لأنواع العلامات في المسرح عن غيرها .. فهناك :

- العلامة الأيقونية : مرئية سمعية مباشرة .
- العلامة الإشارية : (أسهم ، لافتات ، حركة ما ، إيماءة) الضمائر (أنت ، هو ، هي)
- العلامات الرمزية : تستمد معانيها من التراث (متعارفة تشكل معظم أفعال البشر ، الأزياء ، طرق التحية (التقاليد))

ويطابق إسلن بين نظمه ونظم أرسطو فنظام العلامات عنده يتفرع في عدد من العناصر:

١- عنصر لفظي سمعي .

٢- عنصر بصري .

٣- عنصر موسيقي سمعي .

وثلاثة عناصر فنية : الحبكة ، الشخصية ، الفكر .

أي أنه زاد على أرسطو : الإطار المكاني للعرض المسرحي و (التمهيد الخارجي) كالإعلان عن العرض المسرحي وأساليبه المتباينة .

ويخلص إسلن في موضوع العلامة المسرحية إلى أن العلامة بصرية أو سمعية أو إشارية أو رمزية (تقاليد) هي أهم عنصر يؤدي إلى فهم معنى العرض المسرحي .

ثانياً : الأصول

١- المصطلح المعجمي لعلم العلامات :

ورد في (مختار الصحاح) أن : " د ل ل - (الدليل) ما يستدل به . والدليل الدال أيضاً وقد (دله) على الطريق يُدله بالضم (دَلالة) بفتح الدال وكسرها " " وفلان (يُدِل) بفلان أي يثق به " [٢٦]

وجاء في (المعجم الوجيز) (دل) على الشيء وإليه دلالة : أرشد ، فهو دال، والشيء مدلول عليه وإليه ، (أدّل) عليه : وثق بمحبته . (ودّلل على المسألة : أقام الدليل عليها و(دلل) على السلعة : أعلن بيعها بالمساومة (استدل) عليه : طلب أن يدل عليه واستدل بالشيء على الشيء اتخذه دليلاً عليه . و(الدلالة) الإرشاد - وما يدل عليه اللفظ عند إطلاقه وتجمع دلائل ودلالات . والدليل : المرشد "[٢٧]

٢- المصطلح الدلالي للسيميولوجيا :

" هو العلم الذي يحاول أن يطبق نظاماً منهجياً على نشوء كل ما يمكن أن يسمى بالعلامة أو الإشارة ، لغوية كانت أم تصويرية أم غير ذلك في المجتمعات البشرية كما يعالج تقسيم العلامات بما في ذلك الكتابة الخطية والرموز التعبيرية للصم والبكم - وأساليب الأدب والمجاملة والإشارات العسكرية وغيرها من آلاف الوسائل التي يعبر بها الإنسان عن نفسه ويشرح مراده إلى غيره . ويتناول هذا العلم كذلك تطورات مدلول الإشارة عبر العصور وتغيراتها من منطقة إلى أخرى كما يدرس كيفية تحويل الإشارة إلى غيرها - لذلك يتصل هذا العلم بعلوم أخرى كالمنطق

---

[٢٦] محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، بيروت ، دمشق ، دار الفيحاء ودار الإيمان ، د/ت ، مادة : دلل، ص ٢٠٩

[٢٧] المعجم الوجيز ، القاهرة ، مجمع اللغة العربية ، ١٤١٠ هـ ، ١٩٩٠م ، مادة (دل) ص ٢٣٢ .

والتاريخ والاجتماع وعلم النفس وغيرها – ويمكن إدراج علوم الدلالة المختلفة تحت مفهوم علم العلامات أو علم الإشارات"[28]

إذن فإن " علم الدلالة هو دراسة معنى الكلمات ، والكلام هو وسيلة اتصال على أن اللغة هي الأداة التي نستعين بها لننقل الأفكار " [29] فاللغة نظام علامات يخدم الإنسان في إيصال أفكاره .. فالكلمة لا تنقل الشيء بل صورة الشيء الموجود في عقل المتحدث .

والدلالة " هي القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها ؛ فالغمامة علامة المطر وتقطيب الحاجب علامة الارتباك والغضب ، ونباح الكلب علامة غضبه " [30]

لقد تعددت مسميات علم الدلالة فهي السيميولوجيا وهي السيميوطيقا وهي السيمياء وهي علم العلامات وهي " غالباً ما تعرف بأنها دراسة الإشارات ، والمفهوم مشتق من جذر يوناني هو Semeion ويعني العلامة . وهي دراسة الشيفرات أي ا؟لأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى . وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء أو نواح من الثقافة الإنسانية على الرغم من كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزياوية " [31]

باعتبار أن الإنسان يعيش في كون مسيّر بالإشارات ، فلا تسير الحياة إلاّ بمثل هذه الإشارات مع العلم أن المؤسسين للسيمياء هما فردينان دي سوسير F.de Saussure في اللسنيات وتشارلز سوندرز بيرس في الفلسفة " [32].

ونستطيع القول إن هناك مبادئ فلسفية لمن يريد أن يقوم بعملية إبراز الدلالات من مفهومه للشيء وهي :

---

[28] د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت مكتبة لبنان ، لبنان ، ١٩٧٣م .

[29] بيار جيرو ، علم الدلالة ، بيروت ، باريس ، منشورات عويدات ، ١٩٨٦م ، ص ١٠ .

[30] المرجع السابق نفسه ، ص ١٥ .

[31] روبرت شولزر ، السيمياء والتأويل ط. أولى ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٤م ، ص ١٣ .

[32] المرجع السابق ، نفسه ، ص ١٤ .

أ) مبدأ الغائية : وهذا المبدأ يحدد أن فهم الإنسان للشيء لا يتم إلاّ إذا حدد الغاية من وجود ذلك الشيء والهدف منه . وبالطبع فإن معرفة الهدف والغاية تسهل عملية تحليل الدلالات الظاهر منها والباطن .

ب) مبدأ السببية أو العلية : وهو المبدأ الذي يعبر عن الروح العلمية في البحث عن الظواهر ، من حيث اهتمامه بالبحث عن العلاقات القائمة بينها .

ج) مبدأ القوة والفعل : ينطلق هذا المبدأ من النظرة الفلسفية للوجود حيث هو في البداية يكون وجوداً بالفعل ثم يتطور ليصبح وجوداً بالقوة . وهو المبدأ الذي تتسع بمقتضاه نظرة الباحث للشيء فلا تقتصر على وجود الشيء موضوع البحث (وجوداً بالفعل) بل تتسع نظرته لتشمل جميع الإمكانات المتاحة له ، والتي تسمح بتطور الشيء موضوع البحث لينتقل إلى حالة جديدة أو وجود جديد في المستقبل ليصبح وجوده (وجوداً بالقوة) . وهذا المبدأ هو ما يطلق عليه حالياً (التخطيط) ومن مميزات هذا المبدأ أن يلزم الباحث بالنظر إلى الشيء موضوع البحث في حالة تطوره أو في وجوده الديناميكي وتحول بينه وبين الاقتصار في نظرته على وجود ذلك الشيء المنظور إليه في حالة ثباته .

د) مبدأ الصورة والمادة : وهو المبدأ الذي يقرر أرسطو بموجبه أن فهمنا الحقيقي للشيء لا يتم عن طريق إدراكنا لمادته فحسب بل لابد من إلمامنا إلى جانب ذلك بماهية ذلك الشيء أي (الفكرة العقلية) أو (الصورة الذهنية) التي تلخص لنا وجود ذلك الشيء ، وتقدم لنا مخططاً عقلياً سريعاً ومحكماً له .

عن طريق " هذه المبادئ العقلية تتم سيطرة العقل على الطبيعة أو الكون عند أرسطو. ويتم في الوقت نفسه البحث في الوجود العام " [٣٣]

❑ الدلالة بين الدراسات المنطقية والدراسات النفسية والدراسات الألسنية:

لا شك أن اللغة هي الوسيط الرئيسي في عملية الاتصال بين الكائنات فعن طريقها يتحقق التواصل عبر التخاطب الكلامي أو الإشاري بلغة الأصوات أو بلغة

---

[٣٣] يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة ، ط ٩ ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٩م ، ص ص ٧٥ – ٧٦ .

المنظورات أو بهما معاً فالصوت والصورة هما الوسيلتان الرئيسيتان في عملية الاتصال بين الكائنات الحية ، ولقد اهتمت الدراسات العلمية في شتى مناحي العلم باللغة بوصفها وسيطاً اتصالياً فلقد استفاد السفسطائيون القدماء من اللغة بوصفها أساساً للتعامل والحجة والبرهان وأدرك سقراط (٤٧٠ – ٣٣٩ ق.م) عندما قام بتحليل لغة السفسطائيين أن سبب نجاحهم يعود إلى عدم الدقة أو الوضوح في كلامهم ، حيث تحتمل الكلمة عندهم أكثر من معنى يتعارض مع ما توحي به من معان أخرى ، فكان " البرنامج الذي اختطه سقراط لنفسه من أجل كشف الزيف السوفسطائي هو المطالبة بالتحديد أو التعريف للكلمات أو المفاهيم والانتقال خطوة بعد أخرى في البرهان أو في إثبات خطأ رأي مطروح .. وبذلك يعد سقراط مؤسساً للاتجاه المنطقي الذي يقوم على تحديد معاني المفاهيم المستخدمة في الفلسفة والعلم والحياة اليومية تحقيقاً للدقة والاستنتاج المنطقي الصحيح " [٣٤]

وكما اهتم علم المنطق القديم " بتحليل اللغة ليفيد منها ولا يكون تحليله للغة مسألة غير مقنعة بل بالعكس أن التحليل المنطقي للغة الحياة اليومية أو أية لغة علمية يتخذ من الجهاز الفكري المنطقي أساساً لكشف الأوجه المنطقية في اللغة"[٣٥] فقد اهتم علم المنطق الحديث باللغة بوصفها علماً للعلامات وهذا ما يؤكده بيرس إذ يقول : " أعتقد أني بينت أن المنطق بمفهومه العام هو اسم آخر لعلم الإشارة Semiotic المبدأ شبه الضروري أو الشكلي للعلامات وأعني عندما أصف هذا المبدأ شبه الضروري أو الشكلي أننا نلاحظ خواص مثل هذه العلامات كما نعرفها وعن طريق هذه الملاحظة وبعملية لا أعارض تسميتها بالتجريد " [٣٦]

وبينما يتخذ الدال والمدلول في الدراسة النفسانية صورتين ذهنيتين مترابطتين ، فإن الدراسة المنطقية تقوم على تحليل الدال الذي اتخذ وظيفة تحديد

---

[٣٤] ياسين خليل ، مقدمة في المنطق ، بغداد ، ١٩٧٩م ، ص ١٦ .

[٣٥] المرجع نفسه ، ص ٢٥ .

[٣٦] تيرنز هوكس ، البنيوية وعلم الإشارة ، بغداد ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦م ، ص ١١٣ .

هويـة المفهـوم والإيحـاء بـه ونقلـه دون أن يشوه أو يخلط بينه وبين غيره ، في حين تتـناول الدراسة الألسنية " العلامات التي تؤلف نظاماً من الرموز ذا طبيعة خاصة ألا وهـو اللغـة " [٣٧] ذلـك أن اللغـة القائمة على الكلمة تعطي المعاني الدلالية من منطق أن الكـلمة بوصـفها شـكلاً مسـتقلاً لهـا معـنى يـتغير بـناء على موقعها بين الكلمات الأخـرى المشكلة للجمل في السياق [*] . ويعلق بيار جيرو على ذلك فيقول : " إنه من الضـروري وجـود فكـرتي القيفة البنيوية والمحتوى الدلالي ، فالبنية الكاملة للجملة ودلالة الكلمات في هذه الجملة هي التي تعطي المعنى المطلوب " [٣٨]

ومـع ذلـك فإنـه في بعـض الأحـيان يعجـز اللسـان عـن التعبير عن الكوامن الداخلـية والإنسـانية، ولكـنها قـد تظهـر كإيماءات وصمت ، وهذا من طبيعة النفس الإنسـانية ، إذ " أن الإنسـان هو الإنسان خلال الأشياء التي يحتفظ بها لنفسه أكثر مـن كونه إنساناً خلال الأشياء التي يقولها " [٣٩] فمن جـهة نظر ألبير كامو : .. حين يسـأل الإنسان عمّا يفكر فيه " في ظروف معينة قد يكون الجواب بلا شيء " " ولكن إذا كـان الجـواب صـادقاً وإذا كـان يرمـز إلى تلـك الوضـعية الغريبة في النفس حيث يصـبح الخـواء بلـيغاً وحيـث تـتحطم سـلسلة الحركات اليومية ، حيث يفتش القلب عبـثاً عـن الـرابطة الـتي تـربطه ثانـية فإن ذلك يشبه العلامة الأولى من علامات اللا جـدوى " [٤٠] وهـنا تصح مقولةُ الخطيب و السوفسطائي الصقيلي كورجياس لانتيـني (٤٨٣ – ٣٧٥ ق.م) التي تلخصها الموسوعة البريطانية على النحو الآتي :

- لا شيء يملك وجوداً حقيقياً
- لو وجد هذا الشيء فهو لن يعرف .

---

[٣٧] بيار جيرو ، علم الدلالة ، سبق ذكره ، ص ٢٦ .

[*] هذا ما رآه عبد القاهر الجرجاني في نظريته للنظم ، أنظر " دلائل الإعجاز " قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، سلسلة مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

[٣٨] علم الدلالة ، نفسه ، ص ٣٠ – ٣١ .

[٣٩] ألبير كامو ، أسطورة سيزيف ، بيروت ، مكتبة الحياة ١٩٧٠م ، ص ٩٩ .

[٤٠] نفسه ، ص ٢١ .

- إذا ما افترضنا أن الوجود الحقيقي معروف فتلك المعرفة لا يمكن إيصالها .

وإننا لنجد أصداء لمقولة الخطيب السوفسطائي كورجياس لانتيني (٤٨٣ – ٣٧٥ ق.م) في فهم العبث الوجودي في مسرح بيكيت كما نجد أصداءها عند ألفريد جاري من بيكيت إذ يقول " إن تحكي قصة معقولة فإن ذلك لا يفيد إلاّ في قهر العقل وتشويه الذاكرة . في حين أن العبث يدرب العقل ويمنح الذاكرة عملاً تشتغل به" [٤١] وإذا كان الكلام بوصفه علامة يدل على وجود صورة للشيء في ذهن المتلقي ، وبدون وجود هذه الصورة الذهنية فليس لذلك الشيء وجود حقيقي في معرفة ذلك المتلقي – حتى مع افتراض وجود حقيقة له . وإذا كان الكلام أداة للتوصيل المعرفي ، فإن الصمت أيضاً كثيراً ما يكون أداة للتوصيل البلاغي . فالصمت في حد ذاته لغة في كثير من المواقف الجدية وقد درس بريس باران هذا الموقف من خلال قصته (موت جان دارك) : " بفضل وجه لفلاح يثير الإعجاب . والموت الحاضر في كل مكان ، إحدى حالات الصمت تلك التي هي اللسان مثل المدخل الجميل للموسيقى . ليس هذا الصمت فراغاً ، ليس ثغرة في الوجود ، فكاترين في مسرحية (الأم شجاعة) [٤٢] وهي الفتاة الخرساء تفض سكون الغابة بقرعها على الطبلة لتنبه الفلاحين في الحقول والغابة إلى وجود الجنود فيحتاطون ولا يعودون إلى بيوتهم حتى ينصرف الجند ، فهي مع كونها خرساء ، فإن صمتها الخلقي لم يعجزها عن اتخاذ قرع الطبلة لغة إشارة للإفصاح عمّا تريد تحذير الفلاحين منه .
وللصمت مستويات دلالية متباينة أوضحها د. أبو الحسن سلام في كتاب له [٤٣]. إذن الصمت لغة وعلامة دالة وينطبق عليها ما ينطبق على الكلام إذ هو مرآة للنفس كما

---

[٤١] راجع : إيليا حاوي ، يونسكو في مسرحياته ومسرحه ، بيروت ، لبنان ، دار الثقافة ، ١٩٨٦م ، ص ٤٦ .
[٤٢] برتولد بريخت ، الأم شجاعة ، ت: سعد الخادم ، القاهرة ، الدار المصرية للترجمة والنشر ، د/ت .
[٤٣] راجع : د. أبو الحسن سلاّم ، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ، الإسكندرية ، مركز الأبحاث الأكاديمية ، ٢٠٠٣م دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

أن الحـركة لغـة ، كذلـك يقـول يونسـكو بإصـرار " إن اللغة هي مرآة النفس ، ومتى خوت النفس خوت اللغة " [٤٤].

وإنـنا حيـنما نـرى شخصـيات يونسكو تتحدث كثيراً دون طائل مما يفقدهم تحركاتهم الذاتية ومواقفهم المضادة فإن ذلك يكشف عن عجزهم اللغوي ومن ثم خواء نفوسـهم عـلى حـين نلاحـظ أن أبطـال مسـرحيات شكسبير متكلمون ومتحركون من الداخـل (هاملـت بـرغم سـكونه الظاهـري يـتحرك داخلـه ويفـور بالحـركة) وكـل شخصـيات شكسـبير يـتعمق الواحـد مـنها بذاتـه ويـتخذ موقفـاً ثابتاً في الحياة التي يـريدها لنفسـه ، وبذلـك العمـق وذاك الموقـف يـنطق لأنـه يملك ما يقول تعبيراً عن نفسـه ، فهـذا (لير) لا يفقد حماسته حتى وهو طريد في الغابة هائم على وجهه في الأحـراش والمستنقعات يمتلئ بالحيوية وهو لا يفقد الشعور بجدوى وجوده سوى بعد أن سـقطت كورديلـيا أصـغر بـناته وأخلصهن و أصدقهن جثة هامدة بفعل المؤامرات التي حاكها "ادموند " " وجونريل " و " ريجان " عندها فحسب سقط ميتاً إلى جوار جثتها ..

عـلى أن هـذا الجفـاء الإتصـالي الـذي نجـده عند النفس الخاوية التي أشار إليها يونسكو وعبرت عنها شخصياته بالخواء اللغوي يرى مثله في (النص القرائي) كـل مـن رولان بـارت وجـاك دريـدا وجماعة التفكيكيين حيث يرى بارت أن النص الكلاسـيكي نـص قـرائي " أي أن البـناء الفـني لشفراته المتشابكة يفرض على المؤول دوراً مـن الاسـتهلاك السلبي لا ينجو منه سوى النص غير القرائي : غير أن ممارسة بـارت نفسـه وممارسـة النقاد الذين يطلق عليهم الآن اسم التفكيكيين توصي بأن ثمة بديـل لهـذا الـدور السـلبي المقيت . بافتراض أن في كل نص (مناطق عمى) هي إلى حـد مـا حاسـمة في تأويله ، فالنص لا يستطيع أن يقول كل ما يعنيه ، لأن الصمت في بعـض الـنقاط الحاسمة يمكّن معاني النص من الظهور . والفضيلة الكبرى لمثل هذا الموقـف أن يسـمح بالتركـيز عـلى النص ويشجع من ناحية أخرى القارئ على القيام

---

[٤٤] إيليا حاوي ، نفسه ، ص ١٤٨ .

بـدور إبداعـي فـاعل . وهـو يجـيد الإصـرار الـتأويلي عـلى قصد المؤلف بافتراض أن الإيمان الرديء أو العمى عند المؤلف سيوقع هذا القصد تحت طائلة التعميمية "[٤٥]

الدلالة والدراسات الأدبية :

لاشـك أن لكـل قـول يقـال أو فعل يفعل أو لفظ يسمع وصورة ترى دلالة ما سواء اتخذ القول أو الفعل والسمع أو الرؤية ؛ الضوء أو الظل أو الظلام شكل الحركة أو الـتحريك ، أو شـكل الصـمت أو السـكون والرؤية أو اللارؤية ولاشك أن ذلك كله يدخل في علم الدلالة (السيميولوجيا/ السيميوطيقا) (semiotic/ Semiology) أي دراسة العلامات .

يقـول بارت **Barthes** : " ربما نكون قد أدركنا بالفعل أن Semiology يمكن تطبـيقها عـلى كافـة الأنشـطة الإنسـانية ، الـتي تتضـمن السـينما والمسـرح والرقص والعمـارة والرسـم والسياسـة والطـب والـتاريخ والديـن " [٤٦] ومـن الـبداهة القول : إن الكـلام عـن الدلالـة قـد أصـبح علماً منذ قديم الزمان ، عرفه أرسطو ، وعرفه العرب الفلاسـفة وأصـحاب علم الكلام والنحاة والنقاد والبلاغيون والبنيويون من علماء اللغة واللسـانيات ، وأصـحاب الـنظرية البنيوية في اللغة والأدب من المحدثين والمعاصرين أمثال: **دي سوسير ، رولان بارت** .

هـذا إضـافة إلى جهـود بـيرس وجاكبسـون وامـبرتو إيكـو وكير إيلام وإسلن وغيرهـم ، فلقـد عرفـنا عـنهم أن علم العلامات يقوم في خدمة الدلالة ، اعتماداً على إدراك العلاقـات الـتي تـربط الدوال بالمدلولات ، في الرسالة أو النص التي هي عبارة عـن أنظمـة للعلامـات المعجمـية lexical والتخطيطـية (graphic) وغيرها " تلك التي تستمد معناها من التصادم المستمر بين هذه الأنظمة " [٤٧]

---

[٤٥] روبرت شولزر ، السيمياء والتأويل ط. أولى ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٤م ، ص ٣٦ .

[٤٦] Semiology / semiotic. http://didaskalia. Berkeley .edu/ issues/ vol 3 no 2 / Underwood. html.

[٤٧] المرجع السابق ، نفسه .

وهـذا القـول يـتوافق مـع رؤية البنيوية التي تقول " إن المعني يتم تكوينه أو تركيبه بوصفه إنتاجاً لأنظمة دلالية مشتركة " [٤٨]

إذن فقـد عرفـنا أن الـدال : هـو كـل صـورة صوتية أو حركية أو إيمائية أو إشـارية ، أو رمـزية ، أو أيقونـية ، ذلـك أن " الـدال هو الصورة الصوتية أو البديل التخطيطي Graphical " [٤٩]

يقـول بارت Barthes : " في علم العلامات نجد أننا سنتعامل مع أنظمة مختلطة تـتكون مـن العديد من المواد (الصوت ، والصورة والأشياء والكتابة) وربما يمكن أن يكـون مـن الأفضل أن نجمع هذه العلامات تحت مفهوم واحد هو العلامة النمطية : اللغوية والتخطيطية والأيقونية والإشارية ، فهذه كلها علامات نمطية . [٥٠]

أمـا المدلـول : فهـو كـل معـنى أو مفهـوم أو مغـزى فـ " المدلول (signified) – المعـنى – أو المفهـوم يكونـان العلامـة ، فمـثلاً عـندما نقـدم لشـخص يـتحدث الإنجليزية الحروف الثلاثة الآتية : c - a - t ، فإن هذا يعني قطة (cat) [٥١]

يقـول بـارت Barthes : " الكـل يـتفق عـلى تأكيد حقيقة أن المدلول ليس شيئاً ولكـنه تمثـيل عقلـي للشيء . ولقد رأينا أنه في تعريف"بارت" للعلامة أن هذه الصفة التمثيلية هي من صفات العلامة والرمز (بخلاف الدليل والإشارة) [٥٢]

وعـلى ذلـك فـإن الـدال قـائم في الشـكل أو الأسـلوب أو الوسـيلة أو الأداة والمدلـول قـائم في المحتوى أو المضمون أو الهدف أو النتيجة أو القيمة . والتوصل إلى المدلـول لا يـتحقق بـدون اكتشـاف العلاقـة بين الدال (الصورة أو العلامة) والمدلول (المعنى) الذي تشير إليه العلامة أو تسعى إلى تحقيقه .

---

[٤٨] نفسه .

[٤٩] نفسه .

[٥٠] Roland Barthes, Elements of Semiology, 1964. http//. www.marxists.org/ reference.

[٥١] Ibid.

[٥٢] Ibid.

بمعـــــنى أن " العلاقـة بـين الـ (الـدال signifier) الصـورة الصوتيـــة والـ (signified) أي المدلـول علاقة اعتباطية arbitrary . فاللغات المختلفة تستخدم كلمات مختلفة للإشارة أي الشيء الواحد . فلا توجد علاقة طبيعية physical تربط بين الدال والمدلول " [٥٣]

ولقـد لاحـظ سوسـير نفسـه الطبـيعة العقلية للمدلول وأشار إليها بقوله إنها "مفهوم " : فإن مدلول كلمة "ثور " ليس الحيوان " ثور" ولكنه صورته العقلية " [٥٤]

وعـلى مـا تقـدم فـإن العملـية السـيميولوجية لا تحقـق دلالـة مـا قـد تكـون مسـطحة، بسيطة ، وقد تكون محدبة ذات أوجه متعددة ومركبة ، وكل تعبير أدبي أو فـني ، فإنـه يستهدف تجسيد أو تشخيص دلالة ما تحملها في المسرح شخصيات أمدهـا الكاتـب بوسائل كلامية وحركية ذات دوافع ذاتية أو مؤثرات بيئية وحضارية متعارضـة ، لتعـبر عـن مشـاعرها وتجسـد إرادتهـا في مواجهـة صـراعية مـع بعضها الـبعض ، فإن تعابيرها الدرامية تجسد أو تشخص مدلولات مواقفها التي تكشف عن ذلـك كلـه عن طريق العلامات . " وطبقاً لهذه الرؤية ، فاللغة هي نظام من العلاقات الشكلية . وهذا يعني أن المفتاح لفهم تركيب هذا النظام يكمن في " الاختلاف " .

وجديـر بالذكـر أن نشـير إلى أن : " هـناك مـن يفـرق بـين التمثـيل العقلي والشـيء الحقـيقي وهـو مـا يمكـن تعريفه فحسب خلال عملية الدلالة : بأنه الشيء الـذي يعنيه الشخص الذي يستخدم العلامة : " غير أن بارت لا يكتفي بذلك حيث يعـود " مـرة أخـرى إلى التعريف الوظيفي المجرد للدلالة فيرى " أن المدلول هو أحد العلاقـتين related to the sign الخاصـتين بالعلامـة ، وأن الاخـتلاف الوحيد الـذي يجعلـه مخـتلفاً في عـلم العلامـات ، ذلـك الـذي تشـير فـيه الأشـياء والصـور والإشارات ، بقدر مالها من دلالة ، إلى أشياء يمكن أن يتم التعبير عنها فحسب عن طـريق تلـك الأشـياء والصـور والإشـارات فيما عدا أن المدلول السيميولوجي يمكن أن

---

[٥٣] Ibid. Elements of Semiology.

[٥٤] Ibid.

تعبر عنه العلامات اللغوية ، وفي هذه الحالة فإن المدلول يتم التعبير عنه عن طريق الدال ويمكن أن نطلق عليه : (isology) على تلك الظاهرة التي تربط فيها اللغة بين الدال والمدلول بحيث يكون من المستحيل أن نفرق بينهما أو نفصلهما عن بعضهما البعض " [٥٥]

فالدال أو المدلول كما يرى سوسير : " مثل طبقتين إحداهما من الهواء والأخرى من الماء ، وعندما يتغير الضغط الجوي تنقسم طبقة الماء إلى أمواج ، وبنفس الطريقة ينقسم الدال إلى أنواع من النطق . " فاللغة هي المساحة التي يتم النطق في إطارها والمعنى هو تقطيع أشكال " [٥٦]

وإذا كان سوسير يرى من الواجب أن نتناول العلامة ، لا من حيث تركيبها ، ولكن من حيث الموقف situation الخاص بها " [٥٧] – على اعتبار أن الموقف الذي تستخرج منه العلامة هو الذي يعطي العلامة قيمتها المعنوية ؛ فإن بارت يرى أن وجود العلامة مشروط بالإمكان بقوله : " حتى توجد العلامة يجب أن تكون أولاً ممكنة " [٥٨]

أي يجب أن توظف توظيفاً صحيحاً غير معزول عن إطار الموقف الذي تستخرج منه.

ففي " اللغة تستمد الكلمات معناها عن طريق علاقتها ببعضها البعض ، فكلمة " لحم " مثلاً تستمد معناها من علاقتها بكلمة " خراف " ، وأن المعنى يصبح حقاً واضحاً عن طريق هذا التحديد المزدوج : الدلالة والقيمة ، أي أن القيمة ليست هي الدلالة " [٥٩] ولكنها كما يقول دي سوسير : تنشأ عن العلاقة المتبادلة بين أجزاء اللغة ، وأنها أكثر أهمية من الدلالة " . " فالدلالة تكون عن طريق المضمون بينما

---

[٥٥] Ibid .

[٥٦] Ibid .

[٥٧] Ibid .

[٥٨] Ibid .

[٥٩] Ibid .

تكـون القيمة عن طريق الشكـــل " وهذا التفريـــق محـــدد عنـــد هجمسليـــف (Hjemslev)[٦٠]

ومن المفيد هنا الإشارة إلى أن الأمثلة التي يدلل بها دي سوسير على مفهوم القيمة ليفرق بينه وبين مفهوم الدلالة ، أقرب ما تكون إلى ما قاله من قبل عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم في كتابيه (أسرار البلاغة) [٦١] و (دلائل الإعجاز)[٦٢] حيث رأى أن اللفظة منفردة لا قيمة لها ، وإنما تأخذ قيمتها من موضعها في نظم الجملة أو العبارة ، تماماً كحبات العقد لا قيمة للحبة الواحدة منفردة ، وإنما قيمتها في موضعها من العقد المنظوم . وسوسير عندما يدلل على مفهوم القيمة يمثل بشيء قريب من ذلك الذي مثل به الجرجاني منذ ما يربو على الألف سنة ، فلقد " استخدم سوسير تشبيهاً بالورقة ، فقال إننا لو قطّعنا قطعة كبيرة من الورق إلى قطع صغيرة فإن كل منها ستكون لها قيمة من خلال علاقتها بالقطع الأخرى ، ومن ناحية أخرى فإن لكل منها أبعاداً وهذه هي الدلالة " [٦٣] . ويعلق بارت على هذا التشبيه قائلاً : " إن هذه المقارنة مفيدة لأنها تقودنا إلى المفهوم الأصلي لإنتاج المعنى: فإنه لم يعد عبارة عن علاقة بين دال ومدلول ولكنه عبارة عن فعل أو عملية تقطيع متزامنة لكتلتين ، ، وسوسير يرى أن الأصل النظري للمعنى والأفكار والأصوات يتكون من كتلتين غائمتين متماثلتين ، وأن المعنى يحدث عندما يقوم المرء بالقطع في وقت واحد وفي ضربة واحدة في هاتين الكتلتين " [٦٤]

ولأن تلقي العرض المسرحي هو نوع من الأثر الكلي الذي تحدثه الصورة أو التعبير المسرحي الذي يتشكل من عناصر متباينة منها (الكلمة والحركة والضوء والظل والكتلة والفراغ والصوت والسكون والصمت) بما يمكن أن يندرج تحت

---

[٦٠] Ibid .

[٦١] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، تحقيق ، د. عبد المنعم خفاجي ، القاهرة

[٦٢] ـــــ ، دلائل الإعجاز في القرآن الكريم ، نفسه

[٦٣] Ibid .

[٦٤] Ibid .

مستويين رئيسيين هما : (التعبير الدرامي الصوتي والتعبير الدرامي المرئي) غير أن أثرهما متوحد لدى المتلقي ، إذ أنه يقطع بالرأي فيما يتلقاه مرة واحدة قياساً على أثر التعبير الدرامي الكلي المتوحد على نفسه وتحريكه لنشاطه الفكري عبر جهازه الإداركي ، ولأن اللغة وسيط بين الصوت والفكرة ، كما يقول بارت إلى جانب كونها وسيطاً بين الحركة أو الصورة والفكرة ، فإن المسرح يتشكل من مجموعة من الصور الصوتية والمرئية المترابطة ترابطاً درامياً سواء في الكوميديا أو في التراجيديا أو في غيرهما من أشكال التعبير الدرامي في المسرح تندرج كلها تحت مفهوم العلامات المسرحية .. فهي لغات للاتصال ، ولأن اللغة من حيث الشكل هي دوال تتحول عن طريق التلقي قراءة أو سماعاً بوساطة أداء تمثيلي يجسد صوراً يتضافر فيها الحوار المؤدى مع حركة الممثل في إنتاج التعبير الذي ينتج من خلال عملية التجسيد الأدائي وتلقيه في زمن الحضور المؤدى والمتلقى في زمن واحد هو زمن العرض المسرحي وتترجمها علاقة مفردات الصورة المسرحية المجسدة بالموقف الدرامي ، بوصفها دوال (علامات: منها الرمزي ومنها الإشاري ومنها التخطيطي ومنها الأيقوني ومنها التدليلي (وبتأويل المتلقي (تفسيره) لتلك العلامات في تركيبها أو وضعها في سياق الصورة . يقول(رونسدل) : " في أي نقطة نكون فيها ، سنجد علامة على وشك أن تفسر ، والنقطة التي تلي هذه النقطة ستكون تفسير لهذه العلامة، أما النقطة السابقة فستكون تراكم التفسيرات السابقة وإن هذه النقطة هي موضوع العلامة النهائي (القاطع) وموضوعها نتيجة التفسيرات السابقة للتفسير الخاص بهذه العلامة " [١٥]

وفي إطار التأصيل للتنظيرات السيميولوجية يقف مارتن إسلن موقفاً يكشف عن تباعد المسافة بين هذه التنظيرات وبين تطبيقات علم الدلالة في الفنون كالمسرح والسينما لذا يقول :

[١٥] **Joseph Ronsdell, some leading ideas of Pierce's Semiotic.**
www.door.net/arisbe/menu /library/about csp ransdell/ leading .hton.

" نشأت الاتجاهات الرئيسية في تأمل الحبكة والشخصية في الأدبيات السيميولوجية المعاصرة – نتيجة لعمل فلاديمير بروب Vladimir Propp الشكلاني الروسي الذي صنف الشخصيات ، في تحليله لبنية الحكاية الشعبية الروسية إلى سبع وظائف رئيسية (الشرير ، والمانح ، والمساعد، والشخص الذي يجري البحث عنه أو "الأميرة" وأبوها، والرسول ، والبطل ، والبطل المزيف) كما ترجع هذه الاتجاهات إلى محاولة إيتين سوريو E.Souriou لوضع تخطيط شامل لكل المواقف الدرامية الممكنة والنابعة من تبديل وتوفيق لست وظائف أساسية تعمل في إطار البنية العميقة لأي دراما"

ويأخذ إسلن على سوريو ذلك التحديد الجامد فيقول :

" وعندما أعطى سوريو لكل من هذه الوظائف أو القوى رموزاً فلكية ، فقد شعر أن بإمكانه تمثيل البنية العميقة لأي نص درامي في معادلة جبرية " وهو الأمر الذي أدى ربما إلى قيام " عدد من السيميوطيقيين الآخرين (مثل جريماس Greimas وجوهير Gouhier وبارت Barthes) بتنقيح هذه الجهود وتعديلها أو تغييرها" [٦٦]

كما يأخذ إسلن على هذه المحاولات أيضاً أنها اختزالية فيقول :

" وبينما تعد هذه المحاولات عند تحليلها فعلياً actantional أو وظيفياً functional محاولات بارعة ومثيرة ، فإنها يشوبها خلل يتمثل في أنها أساساً اختزالية reductive من الصعب أن نرى أي تنوير أو أفكار أصيلة تنبثق من إدراك أن كل البنى الدرامية متشابهة في النهاية ، أو أنها مجرد تنويعات لا نهائية على عدد محدود من العناصر ، بينما تكمن جاذبيتها الحقيقية فعلاً في تنوعها اللانهائي تقريباً . والذي لا يمكن التنبوء به مطلقاً . وبالفعل لم تؤد جميع المحاولات لوضع الأعمال الدرامية في هذه المخططات لشيء اللهم إلاّ لي عنيف وبارع للحقائق " .

---

[٦٦] مارتن إسلن ، نفسه ، ص ١٥٤ .

وهو يعطي مثالاً على صحة رأيه فيقول : " إننا نحتاج إلى تنظير كثير مثلاً، لإدراك أن هوراشيو في (هاملت) هو " مساعد البطل " [٦٧]

لذلك فإسلن يرى أن الجهود النظرية لهؤلاء السيميولوجيين مضللة " .. إننا مجرد أن نبدأ في تطبيق هذه المخططات - في رأيي - فإنها تتحول إلى ألعاب بارعة ، لكنها مضللة وغير مفيدة ، ولا نجني من ورائها أية أفكار ذات قيمة " [٦٨] ويؤكد هذا الرأي بالعبارة الآتية :

" إن الجوهر المطلق للإبداع الحقيقي في الفنون يتمثل في " الأصالة " وهو من ثم بعيد عن النماذج الراسخة المقدرة سلفاً " [٦٩]

[٦٧] نفسه ، ص ١٥٥

[٦٨] نفسه ، ص ١٥٥ .

[٦٩] نفسه ، ص ص ١٥٥ - ١٥٦ .

ثالثاً : المفاهيم (مصطلحات البحث)

لكل بحث علمي مصطلحاته التي يسترشد بها عبر المنهج الذي يناسبه ، ومن المصطلحات أو المفاهيم التي يستخدمها هذا البحث ما يمكن إيجازه أو عرضه على سبيل المثال لا الحصر .

١ – السيميولوجيا – Semiology :

"يرتبط مصطلح " سيميوطيقا " بالتيار المعرفي الأنجلو سكسوني ، وهذا ما تبناه جون لوك John Luke في كتاباته (١٩٦٠) على حين ، نجد أن مصطلح " سيميولوجيا " يبرز في الكتابات الفرنسية ، منذ أرساه فرديناند دي سوسير في كتابه دروس في علم اللغة العام (١٩١١) . غير أن العلماء الذين ينتمون إلى الثقافة الفرنسية لم يبعدوا تماماً كلمة " سيميوطيقا " من كتاباتهم . وإذا أمعنا النظر في استخدام المصطلحين يتكشف لنا أنهما كثيراً ما يستخدمان بالمعنى نفسه : فهما يبدوان مترادفين . ولكن ، عندما أتى الحين لتأسيس جمعية دولية للسيميوطيقا في فرنسا سنة ١٩٧٤م ، وكان على مؤسسيها أن يختاروا مصطلحاً من بين المصطلحين، وقع اختيارهم على " سيميوطيقا " لانتشاره في الثقافات الأخرى . وذلك مع الاحتفاظ بكلمة سيميولوجيا لرسوخه في المحيط الفرنسي " [٧٠]

وقد فرق بينهما أ.ج. جريماس حيث السيميوطيقا تحيل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة ؛ أما السيميولوجيا فتنطبق على الهيكل أو الإطار النظري للعلم . والمعنى العام هو " علم العلامات ".

[٧٠] سيزا قاسم ، أحمد الإدريسي ، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية،القاهرة د/ت ص٣٥١

٢- العلامة Sign – Signe :

"العلامة عند بنفنست مفهوم أساسي في السيميوطيقا ، فالعلامة تمثل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له ، والعلامة أو الممثل شئ معين يحل محل شئ معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما .

ويمكن أن تكون العلامات طبيعية أو اصطلاحية (عرفية) ، اعتباطية أو معللة ، مشفرة أو غير مشفرة . وتتألف العلامات من عنصرين : أحدهما محسوس (التعبير / الدال) والآخر غير محسوس (المضمون / المدلول) .

ولا يمكن لأي علامة أن تشير إلى نفسها أو أن تدل على نفسها ، فعلامة العلامة هي ميتا علامة (علامة واصفة) . "[٧١]

١- أقسام العلامة : يعتبر سوسير العلامة وحدة ثنائية المبنى ، تتكون من وجهين يشبهان وجهي الورقة ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر . حيث تتكون من جزئين فقط هما الدال (الصورة السمعية) والمدلول (الصورة الذهنية) .

*** الدال والمدلول عند دي سوسير:**

– الدال : عند سوسير هو الصورة السمعية التي تولدها في الذهن مجموعة الأصوات التي يسمعها المتلقي (وفي رأي سيزا قاسم) هو حقيقة مادية محسوسة ولا يقتصر بالضرورة على الأصوات،بل يمكننا أن ندركها من خلال الحواس .

– الدال في الدراسات اللغوية : هو سلسلة الأصوات المادية الموجودة في الواقع .

– المدلول : عند سوسير هو التصور الذهني الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع . وهذا المحسوس يستدعي في ذهن المتلقي حقيقة أخرى غير محسوسة هي المدلول .

٢- العلامة عند بيرس Peirce: تنقسم إلى ثلاثة أقسام

طبيعية : الأيقونة Icon

عقلية : الشاهد Index اكتشاف العقل لعلاقة ذاتية بين الدال والمدلول .

---

[٧١] سيزا قاسم ، أحمد الإدريسي ، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، نفسه ، ص ٣٥٢

وضعية : الرمز Symbol

• تركيب العلامة : ثلاثية العناصر ١– الوسيلة ٢– الموضوع ٣– التعبير للوصول إلى الدلالة بقياس نسبة الأول إلى الثاني إلى الثالث .

فروع العلامة عند بيرس : شاهد – أيقونة – رمز

الماثول أو الوسيلة : Representamen تستعمل للدلالة (أداة)

الموضوع : Object الشئ الخارجي

التعبير : Interpretant

الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر : Interpret

٣– الدلالة : نسبة بين الدال والمدلول .

- نسبة العلامة إلى الوسيلة (المستحضر أو الماثول) .
- نسبة العلامة إلى الموضوع .
- نسبة العلامة إلى التعبير .

٤– دلالة الوسيلة (المستحضر) : تتفرع إلى : ثلاث علامات (علامة كيفية – علامة عينية – علامة قانونية)

- علامة كيفية : Quali - sign تكتشف الدلالة بالقياس العقلي ومقارنة الشئ بالشئ .(خطاب القاضي للغانية في السلطان الحائر) وسيلة لإقناعها بالتنازل عن ملكيتها للسلطان)
- علامة عينية : Sin-sign تكتشف الدلالة عن طريق التعارف أو الرموز المتعارف عليها . (إطلاق المدافع في مسرحية هاملت رمز للاحتفال) (أذان الفجر وسيلة لإعدام تاجر الرقيق في مسرحية (السلطان الحائر)
- علامة قانونية : Legi - sign تكتشف الدلالة بالقرائن والشواهد المادية .

(صك بيع السلطان الحائر للغانية) كان وسيلة تحرر السلطان .

(صك شايلوك في تاجر البندقية) وسيلة إثبات حقه في المطالبة برطل لحم من جسم أنطونيو .

٥ – دلالة التعبير تتفرع إلى : ثلاث علامات (علامة تصديق – علامة تصور – علامة حجة)

١) علامة تصديق **Rhema** : وتتمثل مسرحياً فيما يأتي :

– أثر موت جرترود بعد تجرعها السم في كأس أعده عمه الملك له هو رمز لانتصاره على لايرتس كان علامة تصديق بالنسبة لهاملت على تآمر عمه .

٢) علامة تصور **Dicent** : وتتمثل مسرحياً فيما يأتي

– أثر معاينة هاملت للشبح .حيث تصور هاملت جواز كون الشبح جاسوساً .

– تصور هاملت لتخفي جاسوس خلف الستار مما أدى إلى طعن بولونيوس .

– قتل عطيل لديدمونة قام على تصور عطيل لخيانة ديدمونة له .

– قتل ياجو لإميليا قائم على تصور كشف عطيل لخديعته .

٣) علامة حجة **Argument** : وتتمثل مسرحياً فيما يأتي :

- أثر تمثيلية (المصيدة)جنزاجو على الملك كلوديوس، حيث فزع من مجلسه صائحاً (أضيئوا المشاعل)

- **أثر اكتشاف هاملت لمحتوى خطاب عمه الذي يحمله روزنكرانتس وجيلدنشترن لملك إنجلترا بالتخلص من هاملت أدى إلى إبداله للرسالة ليوقع بهما بديلاً عنه.**

– المنديل في حوزة كاسيو مساعد عطيل وأثر ذلك على عطيل حيث أكد له صحة ما وشى به ياجو .

– الصك الذي أخذه كروجشتاد على نورا حجة على تورط نورا .

" والعلامة عند سيزا قاسم[1]: هي شئ ما معبّر عن شئ آخر . فهي ذات طبيعة ازدواجية ثنائية أصيلة في السيميوطيقا حيث يقوم عمل السيميوطيقي على الربط بين تلك العلامات كما يربط الفيلسوف بين المفاهيم . الفلسفة تنطلق من المضمون بينما تنطلق السيميوطيقا من الشكل . وهي عند مناطقة العرب القدامى

---

(١) سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد ، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مجموعة مقالات مترجمة ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، مصر ، د/ت .

(النسبة بين اللفظ والمعنى) والعلامة تنشأ من التأمل المدفوع بالشك بغرض التيقن".
(ويلتقي ذلك التوجه المتشكك في المعنى أو الدلالة بشكل أو بآخر على قدمه " منذ اليونان " مع التوجه المابعد الحداثي فيما يعرف بقراءة الإساءة أو إساءة القراءة ، حيث كل قارئ ناقد يتشكك في المعنى الذي أراده المؤلف فيفترض أن العمل له معنى آخر يستنبطه هو من خلال إعادة قراءته بوجهة نظر مختلفة)

٦- الشفرة Code:

"الشفرة هي نظام من الإشارات - أو العلامات أو الرموز - تستخدم . من خلال عرف مسبق متفق عليه . لنقل معلومة من نقطة - مصدر إلى نقطة وصول."[٧٢]

٧- الدال Signifier - Signifiant:

"عند سوسير تنتج العلامة من الترابط بين الدال والمدلول . أو من الترابط بين صورة سمعية ومفهوم . ويمكن إذن القول انطلاقاً من أصول علم اللغة العام إن الدال يمثل سلسلة الأصوات التي تكون الجانب المادي للعلامة . إن الدال يمثل الصورة السمعية التي تنطبع في الذهن عند سماع سلسلة الأصوات التي تكوّن الجانب المادي للعلامة . وعلى ذلك فإن جانبي العلامة الصوتية عند سوسير هما : الدال (الصورة السمعية) ، والمدلول (المفهوم) . "[٧٣]

٨- الدلالة الاصطلاحية / الدلالة الإشارية Denotation :

تتألف الدلالة الاصطلاحية لوحدة معجمية على أساس (ما صدق) المفهوم الذي يشكل مدلولها . فعلامة " كرسي " مثلاً هي ترابط بين مفهوم " مقعد " ذي أربع قوائم وعريضة ومسند وبين الصورة الصوتية " كرسي " . وستكون الدلالة الاصطلاحية هي أن : " أ " و " ب " و " ج " و " د " و " هـ " و .. " كراسي " . وتتعارض الدلالة الاصطلاحية مع التعيين designation ، إذ أن الدلالة الاصطلاحية تدل على فصيلة الأشياء بينما يدل التعيين على شئ مفرد . معزول (أو

---

[٧٢] نفسه ، ص٣٥٣
[٧٣] نفسه ، ص ٣٥٣

مجموعـة من الأشياء) ينتمي إلى الفصيلة . وتكوّن فصيلة الكراسي الموجودة ، والتي وجـدت ، والممكـنة ، الدلالـة الاصـطلاحية للعلامـة " كرسي " ، بينما يمثل " هذا الكرسي " أو " الكراسي الثلاثة " تعيين علامة " كرسي " في الخطاب .

٩- التعليل Motivation :

١- التعليل هو مجموعة العوامل الواعية و نصف الواعية التي تحمل شخصاً أو مجموعة أشخاص على اتباع سلوك معين في المجال اللغوي . ويمكن الحديث عن " تعليل " عندما يتفادى شخص ما استخدام كلمة " بنية " بطريقة مطردة لإعلان رفضه " لمودة " ، أو ما يعتقد أنه " مودة " .

٢- التعليل هو علاقة الضرورة التي يقيمها المتكلم بين كلمة ما ومدلولها (مضمونها) ، أو بين كلمة ما وبين علامة أخرى . وقد أكد سوسير كون العلامة غير المعللة باستثناء ما يتعلق بالعلامات المحاكية (الأنوماطوبية) ؛ فلا توجد علاقة ضرورة بين سلسلة الأصوات " شجرة " مثلاً ومفهوم الشجرة.

وقد اعترض بنفنست على هذا الوصف منبها إلى أن العلاقة بين الدال والمدلول أبعد عن أن تكون اعتباطية ؛ فهي علاقة لازمة (ضرورية) ، وهذا صحيح؛ فالعلاقة تكون اعتباطية بين العلامة (الوحدة المكونة من الدال والمدلول) وبين المشار إليه (الشئ أو الموضوع أو الحدث في العالم الخارجي أي الواقع غير اللغوي) ، أما الاشتقاق فيقوم دائماً على التعليل فكلمة " قائل " معللة بالقياس إلى " قال " .

١٠- الأيقونة Icon – Icône :

الأيقونة والمؤشر والرمز في مصطلح بيرس تصنيف للعلامات يستند إلى طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة والواقع الخارجي . فالأيقونات هي التي تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي . وتظهر نفس خصائص الشئ المشار إليه (نقطة دم بالنسبة للون الأحمر) ولعل بعض علامات الكتابات التصويرية (الإيديوجراماتية) القديمة (الصينية ، الهيروغليفية) idéogrammatiques

توحي بأنها كانت ذات علاقة أيقونية مع الواقع المعين كالعلامة الصينية الدالة على الرجل أو العلامة الهيروغليفية الدالة على البحر إلخ .. ويمكن اعتبار اللوحة الشخصية أوضح مثال للأيقونة : فهذه العلامة تنقل مستوى ما من التشابه مع الشيء المصوّر .

وتعارض الأيقونة مع المؤشر (الذي لا تربطه بالموضوع " الشيء " علاقة تشابه بل تربطه به علاقة تجاور) ؛ ومع الرمز (الذي تربط بينه وبين الموضوع " الشيء " علاقة اصطلاحية / عرفية محضة) .

خلاصة :

على ضوء ما تقدم يمكن للبحث أن يشق طريقه للكشف عن علامات النص المسرحي ودلالاته وعن علامات العرض المسرحي ودلالاته المتباينة من منهج إخراجي إلى منهج إخراجي آخر مسترشداً إلى جانب علم العلامات بعلم الإخراج المسرحي .

رابعاً : في علم الإخراج المسرحي

في تاريخ الإخراج المسرحي ومناهجه :

كـان الإخـراج في بداياتـه مقصوراً على تنظيم عناصر العرض المسرحي ، في إطـار الترجمـة الحـية للـنص المسـرحي بالتجسـيد التمثـيلي مع الاستعانة بالموسيقى والغـناء والـرقص والأزيـاء والأقنعة وبالقليل من الملحقات والآلة الرافعة التي تستعمل في إنـزال الآلهـة مـن سمـاء مكان العرض – في التراجيديات الإغريقية – واستمر ذلـك مـع بعـض الاخـتلافات في التفاصـيل في عروض المسرحيات التي كانت تقام في مسـارح الهـواء الطلـق وفي الأماكن المفتوحة . ويتحدث شلدون تشيني عن شكل شبه بدائـي لوظـيفة المخـرج في المسـرحية الفرعونـية الطقسـية ، ذلـك الذي قام به ممثل يدعـى إيخرنفـرت : Ikher –nefert، كلفـه الفـرعون أوسرتسـن الثالـث ليـبني ضـريحاً جديـداً لأوزوريس وقد نظم هذا الرجل الطقوس والاحتفالات للآلهة . وأنشأ بعـض الأدوات المسـرحية المناسـبة الـتي تسـتعمل في مسـرحيات الآلام كهـذا الزورق المقـدس المطـابق للـزورق المقـدس الـذي ركـبه أوزوريـس في حملـته ضـد أعدائه " أما إيخرنفـرت نفسـه فيشرح دوره في تنظيم الطقس " وأنا الذي جعلته (أي أوزوريس) يقوم في الزورق الذي كان يحمل جمَاله وجعلت قلوب سكان الشرق تمتلئ بالغبطة"[1]

ويعلـق تشـيني عـلى ذلـك قـائلاً : " ونستطيع من ذلك أن نتصور مسرحية الآلام بوصـفها شـيئاً أشـبه بهـذا " حيـث " يخـرج موكـب فخم من الكهنة والأتباع والمتعـبدين ومـن بينهم الجنود المحاربون من القصر ويكون في طليعتهم ممثلنا المسجّل قائمـاً مقـام (آب – وات) وعـند نقطـة معيـنة في خـط سـير الموكـب تقـوم فئة من الممثلين الذين يشخصون أعداء أوزوريس بمهاجمة الزورق "[2]

---

[1] شـلدون تشيني ، تـاريخ المسـرح في ثلاثـة آلاف سـنة ، ج ١ ، ترجمة : دريـني خشـبة ، القاهـرة ، وزارة الـثقافة والإرشاد القومي ، المؤسـسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، د/ت ، ص ٣٥ .

[2] نفسه ، ص ٨٣ .

ولاشك أن ابتكار شخصية (الإله) الذي يحل عقدة الحدث في نهاية المأساة ، قد أخذ من (الآلة) : (الرافعة) التي ينزل بها شخصية الإله من أعلى خلفية (الأرينا) هو نوع من الحيل المسرحية التي لا تتم بدون عقل مفكّر ومنظم لعناصر العرض يسمى المنتج أو المخرج (الخوريجوس) الذي كان يقوم به المؤلف نفسه جنباً إلى جنب مع دور البطولة وقد كان كل من (اسخيلوس وسوفوكليس وشكسبير وموليير) هو ذلك كله، حيث يقوم بكل تلك الوظائف " [3]

فإذا كان اختيار ممثلي عرض ما هي من أوليات المخرج المسرحي الحديث والمعاصر، فإن هذه المهمة نفسها كانت إحدى أهم المهام التي قام بها (الخريجوس) في المسرح اليوناني . فلقد " طورت أثينا نظاماً كان يمكن بمقتضاه أن ينتدب أحد الأغنياء الموسرين، لكي يضطلع بالإشراف على إخراج برنامج مسرحي لأحد الشعراء على أن يتحمل معظم ما ينفق على المسرحية حتى تصبح معدة للعرض " " وكان الخريجوس يساعد الشاعر في انتقاء الممثلين وأعضاء الكورس " [4]

وإذا تتبع الباحث الدور شبه التنظيمي للعرض المسرحي الصيني . يمكن أن يرى صورة أولية لوظيفة المخرج في المسرح في العصور الوسطى (ما بين القرن التاسع إلى القرن الرابع عشر) تلك هي المتمثلة في شخص يعرف بـ (خازن الأدوات المسرحية) فالممثل يستطيع بمساعدة خازن الأدوات المسرحية أن يبتكر لك حديقة من أشجار الكرز المزهرة أو بحيرة ريفية تسبح فوقها الزوارق أو سماء علوية . وتستطيع أنت أن تؤمن بوجود هذه الأشياء في خاطرك ، وتؤمن بها هذا الإيمان التصوري أشد بكثير مما تؤمن بها وهي ممثلة في التركيبات أو الديكورات المصورة"[5]

فالمخرج لم يكن له وجود فعلي لا في المسرح الهندي ، ولا في المسرح الصيني ، فقد عهد للنجار في المسرح الهندي أن يهيئ المنصة والستائر وعهد إلى أمين الأدوات المسرحية ، في المسرح الصيني التهيئة الإيهامية جنباً إلى جنب في

---

[3] نفسه، ص ٩٣.

[4] نفسه، ص ٩٦.

[5] نفسه، ص ١٧٩ .

مساعدته للممثل . ولم يظهر دور الإخراج – تجاوزاً – في هذين المسرحين إلاّ من خلال الأزياء البديعة الفخمة والثرية للشخصيات الثرية والأزياء الأقل شأناً للشخصيات الأقل شأناً " [٦]

ولأن المسرحية (No) في المسرح الياباني وقد ظهرت في القرن الرابع عشر وكان "الغرض منها هو مجرد تقديم صورة وليس عرض فعل Action أي تمثيل موضوع [٧] . وهي صورة نشأت من " رقص ابتدعته الآلهة " [٨] ولأن النص يتخذ نمطاً واحداً " والمنصة ثابتة لا تتبدل ولا تتغير شأنها في ذلك شأن الإلقاء " [٩] حتى أنها " احتفظت بطرقها القديمة وموضوعاتها العتيقة ، وبملابسها وأقنعتها. حتى ليراها الإنسان اليوم بالعين التي يرى بها أثراً متخلفاً من فنون العصور الوسطى" لذلك فلم تكن هناك حاجة – فيما يبدو – لوظيفة المخرج .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن اللون المسرحي الياباني الشعبي ا لمعروف بالكابوكي وقد نشأ أيضاً عن رقصة كانت تقوم بها راقصة تدعى أو – كيوتي O-Kuni ويرى تشيني أن (تقاليد المخرج قد غدت أقل صرامة) [١٠] عنها في مسرحية (نو) إذ يرى أن ترتيبات إقامة العرض في (نو) أو في (كابوكي) هي نوع من المهام الإخراجية ، حتى وإن لم تكن هناك وظيفة تعرف بذلك الاسم – بشكل محدد – .

أما مسرحيات الآلام المسيحية فقد أوحت للرسامين برسم مناظر شديدة التأثير مثلما حدث مع المسرحية التي أخذت عن أسطورة القديسة " أبوللونيا " "ففي مثل هذه الأسطورة تتعدد الفرص للمؤثرات التصويرية المسرحية : إنها تمكن المتفرجين من معرفة القصة ، وتجعلهم يتشوقون إلى معرفة كل حادث لاحق " ومنظر

---

[٦] نفسه ، ص ص ١٨٠ – ١٨١ .
[٧] نفسه ، ص ١٨٤ .
[٨] نفسه ، ص ١٨٧ .
[٩] نفسه ، ص ١٨٩ .
[١٠] نفسه ، ص ١٩٠ .

التعذيب كما نرى في رسم فوكيه يمكن أن يجعل منه المخرج (بلغة المسرح) مشهداً ناجحاً نجاحاً ساحقاً " [11]

ولئن استعمل تشيني لفظة الإخراج كثيراً فيما وصف من عروض المسرح القديم أو الوسيط فإن ذلك الاستعمال لا يمكن أن يثبت أن هناك وظيفة كانت معلومة لفنان معين يؤدي وظائف المخرج المسرحي التي عرفت وتحددت مصطلحاً وتاريخاً مع جهود دوق ساكس مييننجن . ولقد تغيرت هيئة العروض المسرحية قطعاً منذ لاح " نمط جديد من أنماط البناء المسرحي في طريقه إلى الظهور ، كما حصل انتقال من مجرد التمثيل فوق أرصفة أو في باحات إلى التمثيل في ديكورات مصورة " [12] فلقد قامت النهضة الإيطالية بانقلاب كبير في مجال الفنون والعمارة وبذلك " فتحت للعالم طريقاً جديداً للإخراج ، كما قدمت له طريقة جديدة لتهيئة المسرحية وإعداد ملابسها ، ثم هي كانت بطريقة غير مباشرة . بمكان الأب لشكسبير وجونسون وكورني وراسين ومن إليهم " [13] فلقد فرض مسرح العلبة الإيطالية ازدهاراً في فن المنظر المسرحي ، وفي توظيف الإنارة المسرحية ، حيث تجري العروض بعد مغيب الشمس – غالباً – ولاشك أن ظهور النظريات العلمية بجهود العلماء والفلاسفة قد ألقى بظلاله على فنون الأدب وفنون المسرح وفنون التشكيل (الرسم والنحت) وبذلك يمكن القول إن لكل عصر أساليبه المبتكرة للتعبير عن نفسه سواء عن طريق إبداعات الأدباء والشعراء أو عن طريق إبداعات الرسامين والمسرحيين . سواء كانت منابع الفن من منطلقات قومية أو وطنية في تفاعلات حضارية وآليات الحياة الثقافية لمجتمع الفنان أو الأديب أو كانت منابعه وافدة من حضارات أمم أخرى مجاورة . يرى فيها الفنان ومجتمعه ما يفي بحاجته إلى التعبير عن نفسه وعن حياة أمته . من هنا ظهرت فكرة التخصص مع التقدم العلمي والابتكارات التكنولوجية الحديثة فظهرت مهنة المخرج المسرحي وهو فنان ثان لعمل المؤلف المسرحي . حيث ينفصل

---

[11] نفسه ، ص ٢٣١ .

[12] نفسه ، ص ٢٦٣ .

[13] نفسه .

النص عند تجسيده على خشبة المسرح عن مبدعه الأول بعد أن كان المؤلف قديماً هو الذي ينظم العرض المسرحي بدءاً من توزيع الأدوار على نفسه وعلى غيره من الممثلين، ومن ثم تباينت أساليب المخرجين ربما في إخراج نص مسرحي واحد يتناوله أكثر من مخرج . كما تلونت بألوان اتجاهات الكتابة المسرحية التي تباينت وتفرعت أساليبها في العديد من المدارس الأدبية الكلاسي منها والرومنسي أو الطبيعي والواقعي أو السيريالي والتكعيبي والملحمي والعبثي والتسجيلي .

غير أن التاريخ يسجل أن وظيفة المخرج المسرحي قد عقدت ريادتها الأولى لجورج الثاني دوق مقاطعة ساكس مينـنجن (١٨٢٦ - ١٩١٤) وأن أسلوب الإخراج المسرحي قد بدأ بالواقعية التاريخية التي عنيت بالتفاصيل الدقيقة للمكان وللأزياء وللأدوات بما يتطابق مع طبيعتها في واقعها البيئي . كما دقق أداء الممثلين بما يجسد لغة الأداء تجسيداً يحقق الصدق التاريخي قبل أن يلتفت إلى الصدق الفني" [١٤]

وفي القرن التاسع عشر كانت للمخرج اليد العليا فهجر الكتاب المسرحيون الإنجليز الكبار المسرح لهذا السبب فتدهور المسرح الإنجليزي.

ومنذ أن أصبح لفن الإخراج منهج وأسلوب على يدي جورج الثاني (دوق ساكس مينـنجن) عرف التعدد الأسلوبي طريقه إلى مهنة الإخراج المسرحي فتنوعت حرفياته ورؤاه بتعدد الأساليب الفنية لحركة التأليف المسرحي ، تلك التي تلونت بألوان العصور وتأثرت بإنجازات العلوم والفلسفات والنظريات التي ظهرت بكثرة مع بداية العصر الحديث عصر الاختراعات والاكتشافات العلمية ، فواكب ظهور نظريات علم النفس الاتجاه الطبيعي في الأدب ومن ثم في فن المخرج المسرحي وبرع على يد الإيطالي لويجي بيرانديللو ثم أنتونين أرتو الفرنسي وتبعهم أندريه أنطوان (١٨٥٨ - ١٩٤٣) تبعاً لسلفه دوق ساكس مينـنجن ، إذ اكتشف كل منهما " أن المناظر المسرحية يمكن أن تسهم بجدارة في تأسيس " الجو النفسي " كذلك الزوائد

---

[١٤] يمكن الرجوع إلى احمد زكي ، عبقرية الإخراج المسرحي - المدارس والمناهج - القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص ص ٢٩ - ٣٦ .

المسرحية يمكن أن تسهم هي الأخرى في التمثيل . واكتشف أنطوان من خلال ممارسته الجديدة أن فن الممثل لم يعد يقتصر على الإلقاء والإشارة وحسب . ولكن عناصر أخرى مثل السكون والحركة بجميع أبعادها بدأت تأخذ وضعها على المسرح كعناصر أساسية في حرفية الأداء التمثيلي الطبيعي " [15]

تبلورت إذن وظيفة المخرج في المسرح المعاصر إذ أصبح " هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل العرض المسرحي وكلياته. هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية وإن لم يكن بالضرورة القيادة الإدارية والمالية " [16] كما أنه " هو الذي يختار النص أو يوافق عليه ، وعلى متطلبات العرض المسرحي : مكان العرض ، والفنانين التعبيريين من ممثلين وراقصين وموسيقيين (وإن كان بالنسبة للرقص والموسيقى يمكن أن يكتفي باختيار مصمم الرقص ومؤلف الموسيقى أو الملحن . على أن يراجع معهما التفاصيل فيما بعد) ثم إنه يوظف ذلك كله فيما بعد في الصورة المسرحية بما يتفق مع رؤياه " [17]

إن النظرة المقارنة بين دور الإخراج حديثاً ربما لم يختلف كثيراً عن دور الإخراج قديماً ، إلاّ من زاوية اختلاف المناهج وتعدد الأساليب وذلك طبيعي في ظل اختلاف المدارس (الأدبية) المسرحية .

فإذا كان إخراج النص المسرحي قديماً يقوم على الإحساس بالروح الداخلية للعمل المسرحي ، فإن المخرج في المسرح المعاصر " هو ذلك الفنان الذي يحسن الإحساس بالروح الداخلية للعمل ويعكس في العرض المسرحي الحالة النفسية التي تولد من نفس النص الذي يجري عرضه ، وليس خارج هذه الحدود " [18] هذا بالإضافة إلى أنه دارس أكاديمي – غالباً – .

---

[15] أحمد زكي ، نفسه ، ص ص ٣٩ – ٤٠ .

[16] سعد أردش ، *المخرج في المسرح المعاصر* ، الكويت ، عالم المعرفة ع ١٩ ، رجب / شعبان ١٣٩٩هـ – يوليو / تموز ١٩٧٩ ، ص ١٤ .

[17] نفسه .

[18] نفسه ، ص ٦١ .

ولئن كان المؤلف هو القوة الخلاقة التي تسيطر على المسرح حتى العصر الحديث فقد تغير الأمر كثيراً حتى أصبح المخرج المسرحي المعاصر هو القوة الخلاقة المسيطرة على المسرح اليوم ، ولم يعد مجرد منظم ، وإنما هو فنان بحكم حقه الشخصي بوصفه مبدعاً. فبعد أن كانت مساهمة المخرج تعادل مساهمة المؤلف أصبحت في ظل مفهوم مسرح المخرج الذي تخطى مفهوم مسرح المؤلف ومسرح الممثل (النجم) في ظل غياب النص أو نفيه – كما هو الحال عند تاديوش كانتور وأوجينيو باربا وبعض تجارب بروك [19] كما في مسرحية لغة الطير التي قام بروك ببطولتها في إيران ، عندما لا تحتوي على نصوص مكتوبة على الإطلاق .

وما بين واقعية الإخراج المسرحي واتجاه المخرج بوصفه مؤلف العرض المسرحي [*] هناك اتجاهات إخراجية متعددة حيث ينطلق ستانسلافسكي في روسيا من واقعية جورج الثاني الخارجية إلى الواقعية الداخلية(السيكولوجية) كما يقول أحمد زكي [20] نتيجة لاهتمام العالم بالدراسات النفسية في فترة ما قبل أفول القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وانطلقت أساليب أخرى غير واقعية على يد ادوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig (١٦ يناير ١٨٧٢م – ٢٩ يوليو ١٩٦٦م) الذي نقل فن الإخراج نقلة نوعية بعيدة عن اتجاهات الواقعية بل هي نقيضة لها . ولاشك أن لتخصص كريج الأساسي دوراً في ذلك التوجه الإبداعي فلقد كان " مصمم ديكور ، ومخرج ، ومنظر مسرحي إنجليزي ، وهو ابن الممثلة الإنجليزية الشهيرة إلين تيري Ellen Terry وتقوم نظريته في المسرح على أن الكلمة تخنق المسرح . باعتبار أن المسرح فن بصري وقد . ابتدع فكرة : uber-marionette للحد من أهواء الممثلين الخاصة وحياتهم الذاتية التي تفسد الشخصية المسرحية التي يقومون بأدائها .

---

[19] بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، القاهرة ، الثقافة الجديدة .

[*] وصف اطلقه فيفولود مايرهولد على نفسه .

[20] عبقرية الإخراج المسرحي ، نفسه ، ص ٤١ .

رفض كريج الإخراج مرات ومرات على أساليب المسرح العتيقة . انطلق في فكر الممثل من فلسفة فريدريتش نيتشه Friedrich Nitzsche (١٠/١٠/١٨٤٤ – ٢٥/٨/١٩٠٠) المعروفة بالإنسان الكامل ubermensch والتي تقول بأنه ينبغي على القيم التي نضيفها على الحياة أن تعمل على السمو بمستوى الإنسانية للوصول إلى خلق نوع جديد . وقد أراد كريج تحقيق هذا النوع في المؤسسة المسرحية " [٢١]

وقد ترك من الأعمال النظرية في حقل الدراسات المسرحية ثمانية عشر كتاباً[**]

والمسرح عنده (حدث وصورة وصوت وإيقاع)

وهو يفهم الحدث المسرحي على أنه (الحركة والرقص والنثر والشعر) ويفهم صورة خشبة المسرح كل ما يقع على العين في المسرح (الإضاءة والأزياء والديكور المسرحي) وبخصوص الصوت فإنه يقول في كتابه(فن المسرح The Art of Theatre) " فإنني أعنى الكلمة الملحنة والملقاة غناءً ، وكذا الكلمة المقروءة ، بكل الفروق بينهما" [٢٢]

---

[٢١] د. كمال الدين عيد ، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي ، ط١/٢٩٩ ، القاهرة ، سان بيتر للطباعة ٢٠٠٢م .

[**]
1- Gordon Craig's Book of Penny Toys – London, 1899.
2- Book Plates – London, 1900.
3- The Art of the Theatre – London, 1905. (ترجم إلى اللغة العربية)
4- On The Art of The Theatre – London, 1911.
5- Towards a new Theatre – London, 1913.
6- A living Theatre – Florence(Firenze) 1913.
7- The Theatre Advancing – Boston, 1919.
8- Puppets and Poets – London, 1921.
9- Scene – Oxford, 1923.
10- Wood cuts and some words – London, 1924.
11- Books and Theatres – London, 1925.
12- Nothing or the book plate – London, 1925.
13- Hamlet – Weimar, 1929.
14- Henry Irving - London, 1930.
15- A production – 1926, Oxford, 1930.
16- Fourteen Notes – Seattle, 1931.
17- Ellen Terry and her secret self – London, 1931.
Index to The story of my days – London, 1957.

[٢٢] د. كمال الدين عيد ، نفسه ، ص ٣١٥ .

لقد تأثر كريج بالممثل هنري إرفنج Sir Henry Irving (١٨٣٨/٢/٦- ١٣/١٠/ ١٩٠٥) الذي ترك بصماته الفنية في المسرح على الحياة الثقافية والمسرحية في نهايات القرن التاسع عشر . ولعل كريج أول الممثلين الانجليز في عصره الذين اهتموا بالدراسة والتفكير والتأمل في الدور المسرحي .وتوجيه العقول توجيهاً إبداعياً عقلانياً هذا التيار العقلاني الذي انتشر بفعل أفكار سيرهنري إرفنج في المسرح الإنجليزي كله وهو ما أهله للحصول على لقب سير في عام ١٨٩٥م .

تجربة إخراج جوردون كريج لمسرحية (هاملت) في موسكو :

ففي ٨ يناير ١٩١٢ يرفع الستار في مسرح الفن بموسكو عن مسرحية شكسبير (هاملت) بإخراج جوردون كريج وتصميم ديكوراتها . وقد كان لصديقة كريج الفنانة إيزادورا دانكان Isadora Dancan فضل تعريف ستانسلافسكي بجهود كريج في المسرح خاصة وأن مجلة قناع Mask التي كان يصدرها كريج كانت تصل إلى موسكو وهنا يقترح الجميع دعوة كريج لإخراج رائعة شكسبير (هاملت) في موسكو .

يكتب كريج في يومياته عن نفسه : " نعم ، منذ القديم القديم وأنا و هاملت نعرف بعضنا بعضاً منذ وعيت الحياة . وبدا لي هاملت كما لو كنت أنا شخصياً . مع أنني لم أولد نبيلاً ولا كئيباً سوداوياً . ومع ذلك فقد اقتربنا من بعضنا بعضاً . ومع أنني استبين أنني لست هاملت ، إلاّ أنه أقرب الشخصيات إلى نفسي . وأحياناً ما أجد نفسي هوراشيو Horatio كذلك . هذه الشخصية الرقيقة ، طبيعية المقصد تذكرني وأمها جرترود بحياتي الشخصية . أحببت أن أجد نفسي بقربها على خشبة المسرح . لكن لماذا كان هاملت حزيناً مع أمه ؟ وبخاصة عندما التقيا في الدراما وحدهما ؟ مع هذا المشهد أتذكر أمي إلين تيري أنا أيضاً فقدت أبي . وشهدت أمي بجانب رجل آخر" [٢٣] ويضيف كريج في يومياته :

---

[٢٣] كريج ، يومياته . Index to the story of my days – London, 1957.

" لم تكن في حياتي شخصية أوفيليا Ophelia كما كانت عند هاملت شكسبير . لذلك لم تكن الشخصية مهمة في المسرحية أمام ناظري . وجدت فيها شخصية مسكينة لم أتقابل معها في الحياة "

وهو يعبر عن معايشته لشخصية هاملت بقوله : " كنت دائماً هاملت في حياتي . والآن أحاول أن أجسد الشخصية لأنتصر لها . لكنهم جميعاً الآن موتى . وعلى هوراشيو – تماماً كما حمّله هاملت وصيته – أن يقوم بدوره تباعاً . ومع ذلك فعندما مثلت الدور، كنت أجتهد ليلاً ونهاراً "

إذن فقد اجتهد كريج كدأبه في تحليل الشخصيات وتأمل إيقاع كل منها الداخلي (أبعادها الاجتماعية والنفسية) واقترب منها أو من بعضها اقتراباً حميماً ثم أرسل مهندس ديكور المسرح ف . يجوروف V.E Jegorov إلى الدانمرك لدراسة المكان هناك، والاطلاع على أساليب المعمار والطرازات ومتاحف الأزياء والمتحف التاريخي والتفكير في طريقة إبراز الشبح والد هاملت في الدراما . وهذا ما دعا ستانسلافسكي إلى أن يذكر في كتابه (حياتي في الفن) [٢٤] خطط كريج واستعداداته لإخراج دراما هاملت . وبأنه لا يعي فحسب الفلسفة أو الفن ، بل يمسك الفرشاة ليرسم ويلون مساحات مناظره المسرحية التي ابتدعها ابتداعاً .

ولاشك أن حذر كريج من الوقوع في الطبيعية المفرطة في أصوات الممثلين . قد دعاه إلى طلب قياس صوت كل ممثل وطبقته الصوتية على طبقة آلة موسيقية مع معارضة ستانسلافسكي لذلك الأمر . لأن ستانسلافسكي يرى ان كل ممثل سوف يبحث عن الصوت المناسب لدوره بوساطة أذنه عبر الترنيمات والتنغيمات وارتفاع الصوت وانخفاضه في الدور .

وحول تفسير كريج لدور هاملت تحدث مشكلة مع الممثلين لأن كريج يرى هاملت (نفساً وروحاً) أي ليست تجسيداً جسدياً . بينما البيئة التي تحيطه هي موضوع الحقيقة. ويتعارض معه ستانسلافسكي مرة أخرى في هذا التفسير الفكري .

---

[٢٤] ستانسلافسكي ، حياتي في الفن ، ترجمة : دريني خشبة ، القاهرة ، دار نهضة مصر .

فشخصية هاملت من الزاوية النفسية تقتضي حل خيوطها الداخلية . ليمكنها التعامل مع بقية شخصيات الدراما . ووجهة نظر كريج تلك تفسد العلاقة الفنية في الدراما – في رأي ستانسلافسكي – [٢٥]

ويختلف ستانسلافسكي مع كريج في تفسيره لشخصية أوفيليا بأنها شخصية غبية إذ يراها ستانسلافسكي مواطنة رومنسية ذات عزم بدليل أنها تموت من أجل الالتزام الأخلاقي . وتحليلها على أنها شخصية غبية فإننا بذلك نلحق الخزي والإذلال بشخصية البطل النبيل (هاملت) ولكن كريج يبرر تفسيره (في مقابلة أجرتها معه الإذاعة البريطانية في عام ١٩٦٢ حين يذكر أن كثيراً من أبناء النبلاء عادة ما يجنون حباً بفتيات عاديات غبيات) [٢٦]

وحول إخراجه لمونولوج هاملت (أكون أو لا أكون . تلك هي المسألة) حيث يقترح كريج دخول الموسيقى عند بدء المونولوج ، إلى جانب إظهار شخصية أو شبح أو كيان رمزي يعبر عن الموت . وفي رأيه أن الأمير هاملت في هذا المونولوج يجب أن يكون مثاراً مهاجاً على خلاف مظهره في بقية مشاهد الدراما . أي أن تحل الإثارة والهياج محل التفكير والحزن الذي عادة ما يبطن شخصية (هاملت) في بقية مشاهد الدراما .

وهو ينصت إلى الموسيقى وهو يضحك ، وهو النسّاي كثير النسيان . يضحك على إيقاع الموسيقى . وعلى نفس الإيقاع يتحرك الشبح أو الشخصية التي ترمز للموت في الخلفية المسرحية . ومع أن (هاملت) لا يرى هذه الشخصية لكنه يحس بوجودها من خلفه . يحسها وكأنه يشدها إليه خلال مونولوجه الشهير . يمثل الموت رمزاً أحد الممثلين أو إحدى الممثلات بشرط أن يتأثر أو تتأثر بالموسيقى كذلك . لتترنح وتتمايل مع الإيقاع ، لتبدو شخصية حية . وليتقبلها الجمهور على أنها شخصية في الواقع " [٢٧] .

---

[٢٥] د. كمال الدين عيد ، نفسه ، ١ / ٣٢١ .

[٢٦] كريج ، يومياته .

[٢٧] كريج يومياته ، نفسه .

إن الفرق بين فكر ستانسلافسكي وفكر كريج وخياله التشكيلي وخيال المخرج المسرحي وتحقيقاته وهو خيال يحتاج إلى تقنيات كانت تسبق زمانها بنصف قرن على الأقل . ولذلك كله فقد استغرقت رحلة إخراجه لهاملت الفترة من أغسطس ١٩٠٨ حتى ٨ يناير ١٩١٢ تخللتها فترات توقف ومغادرة لموسكو ثم عودة إليها . تنتهي بإنجازه لعرض هاملت ويلقى من النجاح ما يتساوى مع ما بذل فيه من دراسات عميقة للمعمار وللنحت وللموسيقى وللتصوير الزيتي وللرسم ، وهي كلها تخصصات نعرفها اليوم كتخصصات فنية مستقلة .

لقد انطلق فن المخرج المسرحي على يد كريج انطلاقة كبيرة ، الأمر الذي دعا النقاد والباحثين إلى القول بأن " هناك المخرج المؤلف والممثل والمخرج فحسب . أما المخرج المؤلف فيميل إلى استخدام الممثلين كأدوات ليس إلاّ لإظهار قيم النص الجمالية ، أما المخرج فيستخدم كل من النص المسرحي والممثلين ليعرض تمكنه من الحيل المسرحية. أما المخرج الممثل فيميل إلى استخدام النص المسرحي لاستعراض المواهب"[٢٨]

وهناك المخرج المعد – حسب تعريف سعد أردش الذي يرى أنه مخرج مؤلف أيضاً غير أنه يستمد حياة نصه من نص لمؤلف آخر ، إنه يعيد صياغة نص قديم أو حديث من وجهة نظر إبداعية جديدة [٢٩]

وهناك المخرج المفسر وهو " المبدع الذي يكشف عن كثير من عناصر المفارقة عند تقديم عناصر العرض المسرحي " . [٣٠]

وفي كل حالات الإخراج تبدأ عملية الإخراج بعد أول قراءة للمسرحية . وعندئذ تترجم ترجمة مبدئية ، لأنه من الحماقة اختيار مسرحية دون التأكد من فهم معناها . وتتوقف مدة الترجمة ومداها على طريقة المخرج ولكن لا أقل من تحديد

---

[٢٨] إلمر رايس ، المسرح الحي ، ترجمة : داود حلمي السيد وآخر ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥م . ص ٣٢٥ .

[٢٩] سعد أردش " العرض المسرحي بين التأليف والإخراج " (فصول) مج٣ ع ٣ لسنة ١٩٨٣م . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ص ٤٥ – ٤٦ .

[٣٠] نفسه

القيم الأساسية، والموضوع والعلاج (بما فيه الروح والأسلوب) والميزات الجمالية للشخصيات . وإذا بدا أن بعض حوارها غير مناسب للعناصر التي اختيرت ، فيجب البحث عن تفاسير ملائمة "[٣١]

"لقد تنبأ كريج بمسرح المستقبل الذي سيكون فناً قائماً بذاته . فناً يكتشف على الدوام، فناً تكشف عنه أجيال مقبلة في كثير من أعمال المسرح المعاصر"[٣٢]

ولقد تحققت نبوءة كريج فظهر فن أدولف آبيا (Appia) مخرجاً طليعياً تشغل الموسيقى والإضاءة في فنه المسرحي المساحة الأكبر من العرض وقد أثر بدوره في فن ماكس راينهاردت Max Rienhardt النمساوي وجاك كوبو Copeau في فرنسا . وقد وجه الإخراج جهده إلى أعمال شكسبير فأخرج آبيا مسرحية (هاملت) إذ أقام مجموعة من الدرجات والستائر والأعمدة كي يصعد متجهاً إلى السماء في المشهد الأخير ليبين أن الراحة في الخلود إلى الصمت . كما أن التصميمات التي أعدت لمسرحيتي "الملك لير " King Lear ، و " مكبث " Macbeth كانت تجريدية أيضاً . لقد سار على مبدأ كريج في رفضه للمناظر المرسومة وإحلاله للديكورات ذات الأبعاد الثلاثة والمسطحات والمتنوعة لخلق الجو النفسي للمشهد المسرحي .

ومن بين هؤلاء المخرجين من اعتبر القوة التعبيرية للكلمات في المسرح محدودة وأن مهمة المخرج هي معاونة المؤلف بإضافة كل الكلمات التي لم يستطع أن يقولها مثل المخرج الفرنسي جاستون باتي Gaston Baty الذي يقول : " إن إخراج مسرحية هو توضيح وتفسير نصها – بمعنى التغلغل في عقل كاتب المسرحية وقلبه لتوسيع نطاق أفكاره وانفعالاته لتتجاوز الكلمات "[٣٣]

---

[٣١] هيننج نيلمز ، الإخراج المسرحي ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ديسمبر ١٩٦١ الفصل ٣٢ ، ص ٤١٠ .

[٣٢] أحمد زكي ، عبقرية الإخراج المسرحي ، نفسه ، ص ٨٥ .

[٣٣] نفسه ، ص ١٠٢ .

ومن ذلك أيضا عروض ماير هولد (١٨٩١ - ١٩١٧م) التي تأسست على فكرة المعمل المسرحي انطلاقاً من جهوده التياترالية وتلك التي " لا تقف عند حدود المؤلف الدرامي أو الممثل المسرحي أو المخرج ، وإنما تعدته إلى المتفرج ، ليكون رابع المبدعين والمشتركين في عملية الإبداع الفني " [٣٤] وصولاً إلى ما يعرف بالآلية الحيوية (Bio-Mechanica) تلك التي بنيت على أساس سيكولوجي استند على نظرية سيكولوجية للفيلسوف والسيكولوجي الأمريكي وليم جيمس William James (١٨٤٢/١/١١ - ٢٦ / ٨ / ١٩١٥م) وهي نظرية تقوم على التجربة الحسية في التحصيل المعرفي ، أي على وجود تيار للشعور المتصل حيث تتداخل الأشياء بعضها بعضاً في الزمان وفي المكان وتتكدس وتنصهر بعضها في بعضها لتنتج المحتوى الشعوري المتوحد إرادة وحساً وتأثيراً في انسيابية تستمد تغذيتها الفكرية من إعمال الذاكرة والمخيلة . فالآلية الحيوية إذن تقوم على الانعكاس اللاإرادي الذي يسبق الشعور عادة ولا يتبعه وتقوم على تدريب الممثلين على كل الحركات حركياً وعضلياً وإجادتها حسياً وفيزيقياً قبل التمثيل وليس العكس وهذا عكس منهج ستانسلافسكي الذي يقوم على استدعاء الحركة حسياً وفيزيقياً من أحاسيس الدور أو الشخصية.[٣٥-٣٦]

ومما سبق يتضح المدى الذي تتسع فيه الهوة بين أسلوب مخرج وآخر وبين منهج إخراجي ومنهج آخر ، ومن ثم دلالة الصورة الواحدة وتغيرها في النص الواحد ما بين أسلوب مخرج وأسلوب مخرج آخر .

وعلى ضوء وضوح الأسس التي تمكن البحث من الكشف عن الدلالة وعلى ضوء وضوح الفرق بين النص المسرحي والعرض المسرحي من خلال تمكن البحث من الإمساك بأدوات المخرج وفنون العرض وفق تصورات الإخراج على اختلافها يتمكن هذا البحث من تحليل علامات النص المسرحي والعرض المسرحي (هاملت) والنص والعرض المسرحي (السلطان الحائر) خلال الفصول التالية .

---

[٣٤] د. كمال الدين عيد ، نفسه ، ١/ ١٣٨ .

[٣٥] نفسه ، ص ١٥٢/١ .

[٣٦] راجع : فسيفولود مايرخولد ، في الفن المسرحي ج١ ، ج٢ ، ترجمة : شريف شاكر ، بيروت ، دار الفارابي ، كانون الأول ١٩٧٩م .

الفصل الثاني
هاملت وسيميولوجيا النص المسرحي

Chapter : 2
Semiotics in The Text of Hmlet



تمهيد :

يمكن اعتبار مسرحية هاملت أوضح مثال لاستعمال شكسبير لعلم السيميولوجي في عناصر البناء الدرامي الأساسية وهي : الشخصية والحدث والحبكة الأساسية والثانوية والأسلوب . وجدير بالذكر أن هذا العلم الذي ظهر واعترف به في القرن التاسع عشر نجد له أشكالاً متباينة في جميع مسرحيات المسرح الإليزابيثي كوميديا أو تراجيديا في مسرحية هاملت قدم شكسبير ثلاثة أنواع رئيسية . أولاً : المأساة الأرسطية . وثانياً: مسرح الانتقام والذي كان منتشراً في ذلك الوقت . وثالثاً: قدم نقداً للمسرح القديم والحديث لأعمال شكسبير .

وبالتحليل المتعمق نجد أن شكسبير قد وظف علم السيميولوجي للجمع بين تلك الأنواع الثلاثة .

على ذلك يمكن القول إن قراءة (هاملت)[1] شكسبير قراءة سيميولوجية لا تبتعد كثيراً عن قراءتها قراءة تخلص إلى طبيعة (المعادل الموضوعي Objective correlative [2]) فيها حسب طريقة القراءة التحليلية النقدية التي نظر بها ت.س إليوت إليها تلك القراءة التي خرج منها إليوت بأن جملة العناصر الدرامية والفنية التي وظفها شكسبير في مسرحيته لتجسيد مضمونها الفكري غير متعادلة مع المضمون الفكري للمسرحية . لأنها زائدة عن حاجة المسرحية إلى تحقيق مضمونها . يقول د.رشاد رشدي : " وإلى شكسبير يرجع الفضل في نظرية المعادل الموضوعي ، فقد نادى بها ت.س . إليوت وهو ينقد هاملت سنة ١٩١٩ .. والنظرية بسيطة للغاية وهي في الواقع قانون من قوانين الفن لم يكن لإليوت فضل في ابتكاره بقدر ما كان له فضل اكتشافه ولكن برغم بساطتها فقد كان لها أثر فعّال في النقد والخلق على السواء . فكما أنها أصبحت مقياساً توزن به الأعمال الفنية وتساعدنا على تفهمها

---

[1] شكسبير ، هاملت ، ت: جبرا إبراهيم جبرا ، سلسلة روايات الهلال ، ع ٢٥٤ ، فبراير ١٩٧٠م .

[2] Eliot.T.S, The Use of Poetry and the Use of Criticism, London, 1964, p.155.

كذلك أصبحت نبراساً يهتدي به الكتاب في كتاباتهم .. وإلى شكسبير كما قلت يرجع الفضل في اكتشاف المعادل الموضوعي " [3]

فمع أن إليوت قد استطاع أن يلقي الضوء على عبقرية شكسبير - كما يقول رشاد رشدي - " ولكنه عندما تعرض لهاملت وجدها - على خلاف مسرحيات شكسبير الأخرى - ناقصة لأن الإحساس الذي أراد الشاعر أن ينقله إلينا كان أكثر من الموضوع الذي قدمه لنا - وهو مسرحية هاملت نفسها .. أي أن مسرحية هاملت بكل تفاصيلها وشخوصها ومواقفها - باختصار بكليتها . لا تعادل الإحساس الذي يريد شكسبير أن ينقله إلينا . فقد ظل هذا الإحساس في بطن الشاعر - كما نقول - دون أن نترجمه إلى حقائق موضوعية وبذلك عجز عن أن ينقله إلينا كاملاً .. " [4]

ولأن الوصول إلى دلالة المسرحية لا يمر بعيداً عن مفهوم المعادل الموضوعي . على اعتبار أن الدلالة هي الموضوع نفسه لذلك نقف عند الفرق بين الدلالة والمعادل . يعرف ت . س . إليوت المعادل الموضوعي فيقول : " الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان في الفن هي بإيجاد معادل موضوعي .. أو بعبارة أخرى بخلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد أن تنتهي إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب إثارته .. وبناء عليه فالحتمية الفنية تتحقق إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة .. وهذا هو ما ينقص هاملت .. فهاملت الرجل يسيطر عليه وجدان لا يمكن التعبير عنه لأنه أكثر من الحقائق الخارجية كما هي" [5]

ومعنى هذا أن المعادل : هو ما يتساوى مع الشيء من حيث الصفة لا من حيث الوظيفة . فالمعادل هو الصورة أو الحدث الذي يحمل صفات الشيء ولا تحمل

---

[3] د. رشاد رشدي ، " شكسبير والمعادل الموضوعي " (المسرح) عدد ممتاز بمناسبة مرور ٤٠٠ سنة على ميلاد شكسبير - العدد الرابع - أبريل ١٩٦٤م ، ص ٦ .

[4] رشاد رشدي ، نفسه ، ص ٦ .

[5] Eliot.T.S, The use of Poetry and the use of Criticism, London, 1964, p.155.

وظيفته. فتمثيلية (المصيدة) التي لقنها هاملت لفرقة التمثيل الجوالة ، التي تزور قلعة (إلسينور) والتي تعيد تصوير حادث مقتل هاملت الأب هي معادل موضوعي للحدث الحقيقي لمقتل أبيه ودور جنزاجو معادل للحدث الحقيقي الذي قتل فيه عمه والده ، وبذلك أثار عرض التمثيلية بوساطة الفرقة الجوالة عمه كلوديوس وحرك وجدانه فهب فزعاً (أضيئوا المشاعل) فتحركت مشاعرنا مع هاملت .

أما الدلالة فهي تتمثل فيما يشير إليه الشيء موضع النظر والتحليل : (لغة وكلاماً وصورة ومفهوماً) فدلالة التمثيلية تكمن في عنوانها "المصيدة" لأنه كناية عن توجه "هاملت " في نصب مصيدة يوقع بها عمه ليكتشف عن طريقها حقيقة شكه في أنه قاتل أبيه .

يضع مارتن إسلن (العنوان والوصف النوعي والدعاية المسبقة) ضمن " نظم التأطير Framing التي تقع خارج نطاق الدراما " بوصفها إحدى " نظم العلامات المشتركة بين جميع الوسائط الدرامية " [1]

وعلى ذلك فإن عنوان المسرحية المرتجلة (المصيدة)يعد علامة شارحه (ميتا مسرحية) في حين أن حالة إعادة تصوير الحدث المأساوي لقتل والد هاملت هي معادل موضوعي

مثال : في مسرحية (عطيل) شخصيتان متعادلتان صفة مختلفتان وظيفة حسبما يرى د. أبو الحسن سلاّم [٧]. إن(عطيل ورودريجو) وجهان لعملة واحدة من حيث الصفة أما وظيفة عطيل فهو قائد جيوش إمارة البندقية ، وأما ردريجو فهو بلا وظيفة .. غني، متسكع . فردريجو إذن هو الشخصية الموازية لشخصية عطيل من حيث الصفة ولكنها تمثل الجانب التهريجي في مقابل الجانب الجاد والصارم المتمثل في عطيل .

وإذا نظرنا إلى كل من بولونيوس وهاملت فإننا نجد أن بولونيوس يحمل صفات التخلف والغباء مع أنه مستشار الملك ! ! لأنه يوظف كل قدراته للتجسس

---

[1] مارتن إسلن ، مجال الدراما ، مصدر سابق ، ص ص ١٣٦ - ١٣٧ .

[٧] د. أبو الحسن سلاّم ، دور الإيقاع في النص المسرحي ، الإسكندرية ، مركز الأبحاث العلمية ، ١٩٩٩ م .

على هاملت لحساب (الملك) وبذلك يعكس الجانب المسطح الساذج في مقابل الخبث والتآمر الشديدين في شخصية (كلوديوس) و هاملت يسم نفسه بصفات المجنون مع أنه أمير الدانمارك . وهناك مهرجون دون إرادتهم ، لم يقصدوا التهريج ولكنهم يتصفون في أفعالهم بصفات المهرجين - على الأقل من جهة هاملت بالنسبة "لروزنكرانتز" و"جلدنستيرن" . والحفار مهرج في نظر المتلقي لأنه يحمل صفات المهرج .

إذن فكل من هولاء الثلاثة يحمل صفات تهريجية ، دون أن يحمل أحد منهم وظيفة المهرج . ومعنى ذلك أنهم في نظر هاملت مجرد مهرجين .. وذلك هو إحساسه بهم فتلك هي حقيقة كل منهم الخارجية (مهرجون) بحكم صفاتهم (أفعالهم) على الرغم من وظائفهم لأنهم لا يمارسون حقيقة أعمالهم الوظيفية :

" روزنكراتس : لست أفهمك يا مولاي .

هاملـــت : أفرحتني بذلك . فالكلام الضاحك في الأذن البلهاء نائم .

روزنكراتس : مولاي ، يجب أن تخبرنا بمكان الجثة وتصحبنا إلى الملك .

هاملـــت : الجثة مع الملك ، ولكن الملك ليس مع الجثة ، فالملك شيء .

روزنكراتس : شيء يا مولاي ؟!

هاملـــت : من لا شيء . خذاني إليه (يصيح) اختبئ يا ثعلب اختبئ ، والحقوه الحقوه (يخرج راكضاً)" [8]

إن هاملت يحيل الموقف تهريجاً ، ليدلل على أنه يواجه مهرجين .

وكذلك يصنع من عمه مهرجاً أو هو يراه مهرجاً أو مغفلاً :

" الملك : والآن يا هاملت . أين بولونيوس ؟

هاملت : في العشاء

الملك : في العشاء ؟ أين ؟

[8] شكسبير ، هاملت ، الفصل الرابع ، المشهد الثالث ، السطر : ١٩ - ٢٦ ص ص ١١٦ - ١١٧ .

هاملت : لا حيث يأكل ، بل حيث يؤكل ، لقد عقد عليه اجتماعاً عدد من الديدان السياسية . إن الدودة من حيث الغذاء هي السلطان الأوحد . فنحن نسمن المخلوقات الأخرى كلها لتسمننا ، ونسمن أنفسنا للديدان . " [9]

كلام كله حكمة في قالب تهريجي ، يقوله هاملت ليحيل الموقف إلى تهريج والحاضرين إلى مهرجين . وهو يعبر عن استخفافه بهم للتحقير من شأنهم، حيث أرادوا أن يستخفوا به .. فهاملت ليست وظيفته التهريج ولكنه يخلق موقفاً تهريجياً باصطناع صفات تهريجية عن قصد فهذه الصفات التي يصطنعها هاملت ليدلل على أن روزنكرانتز وجلدنستيرن وكلوديوس ،كلاً منهم معادل للمهرج وهذا هو إحساسه الحقيقي بهم .

دور العلامة في كشف الشخصية :

حين يوظف الملك كل من جلدنستيرن وروزنكرانتز ليتجسسا على هاملت وينقلا له أخباره تفصيلياً فإن الملك كلوديوس هنا يعتمدهما معادلاً للجاسوسية ، ومعلوم أن أعمال التجسس تتم في عزلة وسرية ، لذلك ينتحي الملك بهما (في إحدى حجرات القلعة) فالانتحاء والعزلة والتهامس كلها مظاهر لصفة السرية من حيث الشكل ، أما الدلالة فتكمن في الوظيفة التي من أجلها كانت هذه السرية .. وهي دلالة وظيفية .. لأن الملك يوظفهما أداة تجسس على هاملت:

" الملك : إنه لا يروق لي ، وليس مأمون العواقب لدينا أن نترك الحبل لجنونه على الغارب " [10]

وذلك يدل على خوف الملك من هاملت وعدم اطمئنانه إلى حالة الجنون الفجائية التي أصابته .. هو إذن متشكك في صحة جنونه . . فالشك صفة أصابت الملك مثلما أصابت هاملت من قبل .. فتأسس فعل هاملت كله على صفة الشك ، وكذلك تأسس رد فعل كلوديوس على صفة الشك . كلاهما يشك في الآخر .. هاملت

---

[9] نفسه ، ص ١١٦

[10] شكسبير ، هاملت ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث ، السطر : ١ - ٢ ، ص ١٠٠ .

يشـك في دور عمـه كلوديوس في حادثة موت أبيه . كما أنه يشك في نواياه المستقبلية نحـوه .و كلوديـوس يشـك في أن هاملـت يعـرف حقيقة دوره في اغتيال الملك السابق (والـد هاملت) ويشك في نواياه المستقبلية نحوه ، كذلك فإن تصنّع هاملت للجنون أو اتخـاذه لصـفة الجـنون تعادلهـا صـفة التجسس عليه التي يكلف بها الملك زميليه في الدراسـة (جلدنسـتيرن وروزنكرانـتز) ويؤديها بولونيوس أيضاً بمهارة. فصفة الجنون المصـطنع الـتي يوظفها هاملت لخداع عمه وإبعاد الشبهة عنه تعادلها صفة التجسس التي يوظفها (جلدنستيرن وروزنكرانتز) بتخطيط أو تكليف ملكي وتنفيذ مؤامرة ضد هاملت :

" الملك : ...... ولذا تهيئا :
سأرسل أوراق تفويضكما في الحال .
وعليه أن يرافقكما إلى إنجلترا .
إن ظروف ملكنا قد لا تتحمل
خطراً مفعماً بمحاذير كالتي تنبثق عن
جنونياته كل ساعة .

جلدنستيرن : سنأخذ نحن العدة لذلك . إنه لقلق إيماني مقدس أن تبقى
في أمـن وطمأنينـه هـذه الكـثرة الوفـيرة التي تحيا وتقتات
على
جلالتكم ." [11]

لا يـدل قـول جلدنسـتيرن فحسـب عـلى أنـه قـبل مطيعاً حمل الصفة التي حمـلها لـه الملـك لـيوظف جهـوده في خدمـتها خدمة للملك ، وإنما يدل على نفاقه أيضاً.

ولأن كـثيراً مـن العلامـات تحـتاج إلى علامـة أخرى تفسرها (ميتا علامة) حسبما يرى بيرس فإن في الفقرة الأخيرة من قول جلدنستيرن صورة . تضاف إلى قول

[11] شكسبير ، هاملت ، نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر : ٣ - ١١ ، ص ١٠٠ .

هاملت فيما بعد قتله لبولونيوس حيث الحوارية التي يتساءل فيها الملك عن جثة بولونيوس ، فهاملت يصف جثة بولونيوس بأنها وليمة على مائدة الديدان :

" .. لقد عقد عليه اجتماعاً عدد من الديدان السياسية "

فإن هذه العلامة التي تشير إليها العبارة الهاملتية السابقة ، هي من جنس العلامة التي تشير إليها الفقرة الأخيرة من كلام جلدنستيرن للملك : " .. أن تبقى في أمن وطمأنينة هذه الكثرة الوفيرة التي تحيا وتقتات على جلالتكم " ومن الذي يقتات على جلالة الملك سوى حاشيته ؟ سوى (الديدان السياسية) كما وصفها هاملت – بعد ذلك — إذن فوصف هاملت لجثة بولونيوس وللساسة بأنهم (ديدان) يتعادل مع وصف جلدنستيرن لعلاقة الملك (حياً) بحاشيته والدلالة التي تفسرها العلاقة بين العلامة الهاملتية وعلامة جلدنستيرن هي أن الساسة (الحاشية) هي المنتفعة في حياة الملك وفي الموت أيضاً فالملك (جثة حية – مجازاً) تأكلها الديدان (الحاشية) وبولونيوس (جثة حقيقية) تنهشها الديدان السياسية يقصد الحقيقية وفي ذلك تعادل صفتين بين حي تلتهمه حاشيته وهو حي وتقتات عليه وميت تقتات الديدان على جثته . والدلالة واحدة هي أن كليهما ميت .

يقول إسلن : " يتعين علينا دائماً أن نعترف بأن جميع هذه العلامات المفردة هي على الدوام جزء من كل عضوي ، تتفاعل فيه باستمرار العلامات ونظم العلامات فيدعم بعضها بعضا أو يخلق معان جديدة من خلال المفارقة أو التوتر الداخلي بين اثنين أو أكثر منها يتم بثها في نفس الوقت " [١٢]

ومن العلامات ما يحتاج إلى علامة أخرى من جنس العلامة الأولى لتؤكد الدلالة المقصود إنتاجها أو شرحها. فالنفاق إعلاناً للولاء لا يقتصر على منافق واحد في الحاشية الملكية ، لأن النفاق عدوى تجتاح الجميع حيثما كان ميل السماع عند السلطة نحو النفاق شديداً :

" روزنكرانتز : إن يتحتم على الحياة الذاتية الواحدة

[١٢] مارتن إسلن ، نفسه ، ص ١٤٣

أن تدفع عن نفسها الأذى بكل ما أوتي الذهن
من قوة وسلاح ، فكم بالحرى إذن
تلك النفس التي على سلامتها تعتمد
حياة الكثيرين . إذا ما جلالة الملك قضت
فإنها لا تموت وحدها . بل كالدوامة تجرف معها
كل ما حولها " [١٣]

ولئن كانت الصفة التي وصف بها جلدنستيرن حال الحاشية التي تحيا وتقتات على جلالته ، معادلة للصفة التي وصف بها هاملت حال الحاشية (الديدان السياسية) التي تقتات على جثة بولونيوس ، فإن الصفة التي يصف بها روزنكرانتز حال تلك الحاشية ألصق بصفة الموات منها إلى الحياة ، فالحاشية في الصفة الأولى (الساسة أحياء تقتات على الملك حياً) أي أن الصفة تدور حول الحياة واستمرارها في كنف الملك ورعايته . وفي الصفة الثانية التي يستخدمها روزنكرانتز تقوم على افتراض : (إذا ما جلالة الملك قضت فإنها لا تموت وحدها بل كالدوامة تجرف معها كل ما حولها) الكلام هنا عن الموت المفترض للملك ذلك الذي إن حدث سيؤدي إلى موت مفترض للحاشية كلها. والدلالة في الصورة التي استخدمها كل من جلدنستيرن وروزنكرانتز على اختلافهما إلاّ أنهما يؤديان من حيث الدلالة معنى واحداً ، هو أن زوال صفة الجلالة عن الملك يتبعها مباشرة زوال حاشيته نفسها . إن كل من جلدنستيرن وروزنكرانتز لا يتحدثان عن موت شخصي لكلوديوس ولكنهما يتحدثان عن زوال وظيفته عنه ، زوال الجلالة – المُلك – فالحفاظ على الجلالة (صفات الوظيفة الملكية) – في رأي جلدنستيرن – فيه حفاظ على حاشيته . وزوال صفة الجلالة الملكية عن الملك – في رأي روزنكرانتز – فيه زوال للحاشية ونفي لنفوذها – فالجلالة سلطان ونفوذ وبارتباط الحاشية بها تستمد منها النفوذ والسلطان ، فالجلالة عند روزنكرانتز:

---

[١٣] نفسه ، المشهد والفصل ، السطر : ١٢ – ١٨ ، ص ١٠٠ .

" .. .. مثلها مثل دولاب جسيم ،
ركب في القمة من أعلى الجبل ،
وقد ارتبطت وثبتت بأشعته الضخام
صغار الأشياء بآلافها :
فاما هوى ، هوى بسقطته القاصفة
كل ما اقترن به من خامل وصغير .
ما تنهد المُلك يوماً ، إلا وأنّ الشعب بأجمعه .. "

إن في هـذه الدلالـة التمثيلـية الـتي تحمـلها مفـردات الصـورة (العلامـات الشـارحة : ميـتاعلامة) الـتي يمـثل بهـا روزنكرانـتز حـال الحاشية وتبعيته الآلية لحـال الملك لا تتناسـب مـع جـلال الملك ، إذ يصفه بآلة كبيرة ترتبط بها الحاشية كـأدوات صـغيرة لا وظـيفة لها ولا فعالية (ما اقترن به خامل وصغير) بالإضافة إلى الألفاظ الصريحة والمباشرة :

" هـوى بسـقطته القاصـفة " إن هذا يقلل من جلال الملك ولذلك نجد الملك يقاطعـه أو يقطع عليه طريق لفظه قبل أن ينهي عبارته ، مما يقطع بدلالة عدم رضا الملك عن أسلوب روزنكرانتز :

" .. .. ما تنهّد المُلك يوماً ، إلاّ وأن الشعب بأجمعه ..
الملك : استعدا ، أرجوكما ، لهذه السفرة المستعجلة ،
لأن هذا القلق السائر الآن طليق القدمين
سنغله ونقيده . " [١٤]

إن الملـك لم يقـاطع جلدنستيرن لأن ظاهر كلامه يجد قبولاً في سمع الملك في حـين يقـاطع روزنكرانـتز لأن ظاهـر كلامـه يجـد لـدى الملـك نفوراً ، مع أن للدلالة التمثيلـية لقولـه مصـداقية . في حـين أن للدلالـة المسـتترة في الفقرة الأخيرة من قول

[١٤] نفسه الفصل والمشهد ، السطر : ٢٥ – ٢٧ ، ص ١٠١ .

جلدنستيرن مغزى عميقاً تفسره الدلالة التمثيلية الهاملتية لصورة الديدان السياسية على مأدبة جثة بولونيوس .

إن التمعن في النظر إلى بولونيوس ، سيكشف لنا عن أن التجسس طبيعة تسري في دمه ، فهو يتآمر على هاملت ، ويسعى سعياً حثيثاً خلفه ، دون تكليف من أحد . حتى لو كان هذا معاكساً لمصلحة ابنته أوفيليا التي يوظفها للتجسس على هاملت بما يخالف طبيعة مشاعرها نحو هاملت .

إن السذاجة والغباءصفة تجري في عروقه فقد راقب ابنه لايرتس لما اصطنع واحداً ليتجسس عليه في فرنسا حيث يقيم وهو الآن يؤدي نفس المهام من ذات نفسه لصالح الملك :

" بولونيوس : اقطع هذا عن هذا (مشيراً إلى رأسه وعنقه) . إن لم يكن الأمر كما أقول . فإذا لم تتمنع عليّ الظروف . اكتشفت مكمن الحقيقة . حتى وإن اختفت في باطن الأرض .

الملك : كيف لنا أن نتحقق أكثر ؟

بولونيوس : أنتم تعلمون أنه يتمشى أحياناً ثلاث أو أربع ساعات متواليات في هذه الردهة

الملك : ذلك صحيح

بولونيوس : سأطلق حينئذ عليه ابنتي . ولنختبئ عندئذ وراء الستارة ونرقب المقابلة . فإذا لم يكن يحبها، ولم يكن قد سلب عقله لحبها . لا كنت وزيراً لدولة بل مدير مزرعة وسائق عربات .

الملك : نجرب ما اقترحت . " [١٥]

إن بولونيوس في سبيل إثبات صحة ملاحظاته التي وصف بها هاملت وهي تلك التي قصد إليها هاملت نفسه قصداً ليضلل القصر عن مقصده الحقيقي –

---

[١٥] نفسه .

يواصل مسعاه نحو إثبات جنون هاملت دون أن يفطن إلى أن هاملت لا يخدعه فحسب بل يشجعه على مواصلة مسعاه :

" الملكة : هاهو المسكين قادم وهو يقرأ

بولونيوس : اذهبا ، اذهبا ، أرجوكما . سأفاتحه في الأمر حالاً (يخرج الملك والملكة)

سماحك يا مولاي .

كيف حال سيدي الأمير هاملت ؟

هاملت : حسن ، والحمد لله

بولونيوس : أتعرفني ، يا مولاي .

هاملت : أعرفك تمام المعرفة . أنت بياع سمك .

بولونيوس : كلا يا مولاي .

هاملت : إذن ليتك كنت شريفاً مثله . " [١٦]

إن هاملت لا يضلل بولونيوس فحسب ولكنه يهزأ به ويجعله أضحوكة فهو في نظره ليس متآمراً وحسب بل هو مهرج أيضاً :

" بولونيوس : .. (لهاملت) ما الذي تقرؤه يا مولاي

هاملت : كلمات ، كلمات ، كلمات

بولونيوس : وما الذي فيها ؟

هاملت : في من ؟

بولونيوس : في الكلمات التي تقرؤها يا مولاي .

هاملت : قدح وذم ، يا سيدي . لأن هذا الهجاء الحقير يقول هنا ، إن للشيوخ لحى بيضاء ، وإن وجوههم غضينة ، وعيونهم تفرز الصمغ الثخين ، كصمغ الخوخ ، وإن فيهم الكثير من النقص في العقل . والعجز في الاليتين .. " [١٧]

---

[١٦] هاملت ، نفسه ، ف الثاني م الثاني ، السطر ١٨١ - ١٩٠ ، ص ٦٥.

[١٧] هاملت ، نفسه ، ف الثاني ، م الثاني ، السطر ٢٠٦ - ٢١٤ ، ص ٦٦ .

" جلدنستيرن : إننا من السعداء . لأننا لم نتجاوز مدى السعادة . فنحن لسنا في القمة من قبضة ربة الدهر .

هاملت : ولا في النعل من حذائها ؟

روزنكرانتز : لا هذا ولا ذاك يا مولاي .

هاملت : إذن فأنتما حول خصرها . في وسط الهوى منها !

جلدنستيرن : من أخصّائها السريين نحن . يا سيدي .

هاملت : في الأعضاء السرية من ربة الدهر ؟ صدقت والله . إنها لمومس فاجرة.

ما وراءكما من الأخبار ؟ " [18]

لاشك أن العلامات الرمزية التي قصدها هاملت قصداً ليحط من شأنهما (النعل) و(الأعضاء السرية) ، فسريعاً ما يكشف لهما عن معرفته لسبب دخولهما عليه واقتحامهما لعالمه :

" هاملت : .. .. لقد أرسل البعض في طلبكما : أكاد أرى اعترافاً بذلك في نظراتكما ، التي تعجز الطيبة فيكما عن تلوينها . إني أعرف أن الملك والملكة قد أرسلا في طلبكما " [19]

في تتابع دخول جلدنستيرن وروزنكرانتز بعد خروج بولونيوس في المشهد الذي سخر منه هاملت فيه أشد سخرية . فإن دخول فرقة التمثيل الجوالة بعد العرض الذي عرض فيه هاملت بروزنكرانتز وجلدنستيرن ما يؤكد أسلوب الفقرات المتتالية التي تمر بهاملت . تلك الفقرات التي تقوم على التصنع والزيف . حيث يكشف هاملت أن كل من (بولونيوس وجلدنستيرن وروزنكرانتز) إنما يتحايلون عليه أو بمعنى آخر يمثلون أمامه حالة التودد والتقرب وهم دسائس عليه فكل ما يؤدونه مصطنع أو هو لون من ألوان التمثيل الزائف الذي يوظف علامات مضللة لهاملت . غير أنه لا ينخدع بها . ولما كان منهج هاملت مع هؤلاء قائماً على

---

[18] نفسه ، ف الثاني م الثاني ، السطر (٢٣٨ - ٢٤٥) .

[19] نفسه ، ف الثاني ، م الثاني ، السطر (٢٨٥ - ٢٨٨) ، ص ٦٨ .

توظيفهم لصالح فكرة جنونه في سبيل تأكيدها ، فإن منهجه ذاك لم يتغير إذ يوظف الممثلين الحقيقيين لخدمة الحقيقة ، للكشف عن مصداقية ما أخبره به (الشبح) . ولئن كانت لبولونيوس وروزنكرانتز وجلدنستيرن صفات الممثلين دون وظائفهم ، أي أنهم معادلون للممثلين ، فإن فرقة الممثلين الذين يحترفون مهنة التمثيل هم علامات شارحة (ميتا علامة) بوصفهم وسائل أو سبل تجسيد أو تشخيص للدلالة فإن هاملت يوظفهم في عرض يرتجله استلهاماً من القصة التي حكاها الشبح في بداية الأحداث كاستدلال تجريبي يكشف عن طريقه حقيقة الأمر .

العلامة الشارحة في مسرحة حدث مقتل والد هاملت :

" جرى العرف النقدي في الدراسات العلامية المسرحية وغيرها على التمييز بين أنواع من العلامات :

١- علامات أيقونية : أي تحاكي أو تعكس معناها في شكلها مثل الصورة الفوتوغرافية ، فهي ورقة مطبوعة تحيل إلى شكل ما عن طريق محاكاة مظهره الخارجي أو هي تمثال له نفس الوظيفة .

٢- علامات إشارية : أي يرتبط فيها الشيء بمعناه أو الدال بمدلوله ارتباطاً سببياً منطقياً ، مثل ارتباط الدخان بالنار أو زرقة السماء بالجو الصحو .

٣- علامات رمزية : وهي العلامات التي يرتبط فيها الدال بالمدلول ارتباطاً اعتباطياً أو تعسفياً (على مستوى التراث أو الأعراف السائدة أو المستوى الشخصي) . فالقطة السوداء قد تكون علامة رمزية مدلولها الفأل الحسن لدى شخص أو مجتمع ما وقد ترمز إلى معنى مناقض تماماً في مجتمع آخر "[٢٠]

٤- علامات واصفة (شارحة): (Meta - signals) : وهي كاللغة الواصفة التي يعرفها بارت علمياً بأنها : " لغة صناعية تستخدم لوصف

---

[٢٠] اندرو فيرث ، حول " ملامح التعزية الإيرانية - دراسة سيميوطيقية علامية " ، ترجمة : د. نهاد صليحة .

لغـة طبيعـية : ألفاظهـا هـي ألفـاظ اللغـة موضـوع التحلـيل ، ولكنها ذات صلاحية موحدة ، وقواعد تركيبها هي نفس قواعد اللغة المدروسة " [٢١]

" وهـذا يعـني أن اللغـة الواصـفة تشـترك مـع اللغـة الموضوعية أو الطبيعية (بالمعـنى الواسـع لكلمة اللغة الذي يتخطى الكلام المنطوق أو المكتوب ليشمل الأنسقة العلامـية الدالـة كافـة) - إذا كانـت العلامـة الموضوعية ، هي نسق من العلامات يكتسـب دلالـته مـن علاقـته بنسق مخالف ومغاير من العلامات ، فإن اللغة الواصفة هي نسق علامي يكتسب دلالته من علاقته بنسق مماثل - أي من نفس نوعه " [٢٢]

وتعلق د. نهاد صليحة على ذلك بقولها : " ولعل أقرب مثال يوضح ما يعنيه المؤلف وغـيره مـن الـنقاد حين يستخدمون اصطلاح " اللغة الواصفة " خاصة في مجال النقد المسـرحي ، هـو المشـهد الـثاني مـن الفصـل الثالـث مـن مسرحية " هاملت " لوليام شكسـبير الـذي يضـم مسـرحية مصـطنعة داخـل إطـار المسرحية الطبيعية ، تحاكي صـنيعتها وقواعـد تركيـبها ، لكـنها تخـتلف عـنها في الوظـيفة والهدف - أي في الصـلاحية . فـالهدف الوحـيد لمسـرحية " المصـيدة " - كما يسميها هاملت - هو تـنوير أحـداث المسـرحية الرئيسـية وتطويـرها ، فإذا انفصلت عنها انعدمت دلالتها ومبررات وجودها ، وهي بهذا المعنى تدور في فلك (الميتالغة Meta language) أو بمعنى أصح - " الميتا مسرح " أي المسرح الممسرح أو المسرح الواصف لنفسه .

وعـلى ما تقدم يمكن القول إن عملية إنتاج الدلالة تمتد من الحدث الرئيسـي في هاملـت إلى الحـدث الفرعي - الاستطرادي - (مسرحية المصيدة) التي تتحول إلى فعـل درامـي واصـف ومفسّـر ومؤكـد لشـكوك هاملـت إذ يكشف لـه عن دور عمه في اغتـيال أبـيه أي أنـه يفسـر لـه الفعل الرئيسي في المسرحية الأصلية وهو الفعل الذي أخبره به شبح أبيه .

---

[٢١] Andrzej Wirth , " Semiological Aspects of The To'ziyeh " Taziyeh Ritual and Drama in Iran , ed , by Peter Chelkowski. New York University Press , 1979.

[٢٢] أندرو فيرث ، المرجع نفسه .

إن العلامات الدالة (المفسرة) في تمثيلية المصيدة تخلقت علامياً قبل تجسيد الفرقة الجوالة لأحداثها ، لأن المتفرج يعلم بالقصة التي ستعرض بوساطة الفرقة (كعلامة مفسرة أو واصفة للقصة) قبل أن تعرضها الفرقة الجوالة فالعلامات الدالة في مسرحية المصيدة تسبق الفعل الذي تعاد مسرحته أو وصفه لذلك يحمل ممثلو المصيدة ملامح الشخصيات المحددة لهم مسبقاً بمعرفة هاملت الذي يصبح هو نفسه عن طريق الدور الإرشادي الذي يوجه به ممثلي الفرقة الجوالة ، بديلاً عن المخرج المسرحي ، إذ يحمل عند توجيهه لطرق الأداء التمثيلي صفات المخرج المسرحي في حين أن الإرشادات نفسها تعد علامة مسرحية واصفة :

" هاملت : أرجوك أن تلقى العبارة كما قرأتها لك ، كأنها تقفز خفة على لسانك. أما إن كنت ستتشدق بها ، كما يفعل معظم الممثلين ، فخير لي أن أطلب إلى دلال المدينة أن يتلو أبياتي هذه . ولا تنشر الهواء بيدك نشراً ، هكذا، بل ترفق بالقول ، لأن عليك حتى في دفق العاطفة وعصفها ، بل إعصارها، أن تدرك وتولد اعتدالاً يضفي عليها النعومة والسلاسة . لشدما يسوؤني أن أسمع غلاماً مستعار القحف والشعر يصطخب ويمزق العاطفة مزقاً وخرقاً بالية .

" الممثل: سأفعل يا سيدي

هاملت : كما أرجوك ألاّ تبالغ بالألفة واللين . فلتكن فطنتك أستاذك .لائم الكلمة حركتها ، والحركة كلمتها ، متقيداً بهذا الشرط : وهو ألاّ تتخطى حشمة الطبيعة . فكل مبالغة في القول والحركة إنما هي نابية عن غاية التمثيل . وما هذه الغاية منذ البدء حتى اليوم ، إلاّ أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة ، لكي تعكس للفضيلة محياها ، وللزراية صورتها ، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره . فهذا إن أسرفت فيه وهولت ، أو تباطأت فيه وضاءلت ، قد يضحك غير العارفين ، ولكنه يؤسف ذوي الفهم والذوق " [٢٣]

هذه التوجهات علامة واصفة ، تشرح فن التمثيل نفسه في أسلوبه الطبيعي. وشكسبير بذلك يعد رائد الأداء التمثيلي الطبيعي ، الذي نسب للمخرج الفرنسي

---

[٢٣] شكسبير ، هاملت ، نفسه ، ف الثالث ، م. الثاني ، ص ص ٨٦ - ٨٧ .

الطبيعي أندريه أنطوان – في العصر الحديث – إن هاملت هنا معادل للمخرج المسرحي وإرشاداته علامات واصفة (ميتا مسرحية) :

" هاملت : .. ونبهوا الذين يمثلون أدوار المهرجين ألاّ يقولوا إلاّ ما دوّن لهم للقول . لأن منهم فئة تضحك من تلقاء نفسها ، لكي يضحك لها عدد من النظارة الأغبياء ، بينما المسرحية فيها أمر غير الضحك يجب الالتفات إليه . " [٢٤]

ميتا مسرح بين الأداء والإبداع :

الفرقة الجوالة إذن في توظيفها للإرشادات أو المعلومات الإجرائية للأداء التمثيلي بأسلوب طبيعي حسبما أراد هاملت للأداء والعرض ، فالممثل في المصيدة لا يخاطب الجمهور ، في المسرحية الرئيسية ، ولكنه يخاطب جمهوراً خاصاً . هو جمهور المسرحية الفرعية – الاستطرادية – التي هي علامة (ميتا تياترية) يخاطب الملك والملكة والحاشية ، إرضاء لهاملت دون أن يدرك أن هاملت قد وظفه ليكون مجرد علامة واصفة عن طريق إعادة تصوير حادثة اغتيال أبيه ليكشف عن طريقها عمه متلبساً بتحسس ضميره .

والممثل هنا لا ينفعل بما يقول ، لأنه لا يؤدي أداء طبيعياً ، على الرغم من إرشادات هاملت ، لأنه لم يعتد على ذلك بحكم كونه ممثلاً جائلاً ولأنه من ناحية ثانية يعيد تمثيل حادثة حقيقية – دون أن يعلم أنها كذلك – ودون أن يهتم بمعايشة وقائعها Representational . لأن سمات الأداء التهريجي ملازمة للفرق الجوالة ، وهو ما يعرفه هاملت ويحذر منه .

على ذلك أقول إن الممثل هنا مجرد مؤد وليس مبدعاً لدوره . والفرق كبير بين الممثل مؤدياً والممثل مبدعاً ، لأنه يؤدي بدافع من معايشته لدوره المسرحي . بل من واقع دوره الوظيفي فهو لا يحمل صفة الدور الذي يؤديه (الملك) القاتل والملك (القتيل)، والملكة . فأداؤه أداء وظيفي ، الوظيفة هي التي تشكل دافع الأداء، وظيفته ممثلاً . فهو هنا في أدائه لدور الملك قاتلاً والملك مقتولاً لا يعادل الملك القاتل ولا يعادل الملك القتيل لأنه لا يحمل الصفات الداخلية لأي منهما . وإنما هو

---

[٢٤] المصدر نفسه ، ف . الثالث ، م . الثاني ، ص ٨٧ .

يتظاهر بحمل ملامح صفات هذا أو صفات ذاك الخارجية . والتمثيل في المصيدة علامة واصفة (ميتا مسرحية) .

ومن العلامات الواصفة أيضاً تشخيص بورشيا لدور المحامي دفاعاً عن أنطونيو في مسرحية (تاجر البندقية [٢٥] The Merchant of Venice) . وهي في سبيل ذلك تتوسل بمحاكاة مقتضيات وظيفة المحامي بمحاكاة فعله . فهي هنا معادل أيقوني لمحامي الدفاع ، فهي تحل محل المحامي الغائب . ودفاعها مفسّر ومحلّل لملابسات الاتهام والدفاع عن المدعى عليه أنطونيو . رداً لما يوجهه إليه شيلوك من اتهام أو مطالبة بالوفاء بالدين . وهو دين مستحيل التنفيذ لتعذر الوفاء به في موعده المحدد مما يؤدي إلى تنفيذ الشرط المحال تنفيذه على نحو ما أوضح دفاع بورشيا . الذي أحال المدعي شيلوك إلى مدعي عليه وبذلك وجهت السهم إلى نحره إذ أصبح هو المتهم بديلاً عن أنطونيو . وهذا الدور الشارح والمحلل والمفسر هو في ذاته يشكل توصيفاً منهجياً للعلامة الميتاتياترية الشارحة والواصفة . وهي علامة أيقونية أيضاً لأن حلول بورشيا محل محامي الدفاع عن أنطونيو هو نوع من استعارة أساليبه وخطواته المرحلية في الدفاع وصولاً إلى الفوز بحكم البراءة .

كما تزخر مسرحياته بالرمز ففي مسرحية " الملك لير " يصبح المهرج رمزاً للخلل في تصرف لير، حيث تنازل عن عرشه وسلطته لبنتيه وأراد مع ذلك الاحتفاظ بها في ذات الوقت . وتصبح العاصفة رمزاً للحماقة التي هي جزء من طبيعة لير. ومواجهته للعاصفة – ما هي إلاّ ثمرة فكره الأحمق الذي قاده إلى تقسيم المملكة بين بنتيه جونريل وريجان وهو ما يناقض قوانين الطبيعة – فكأن الطبيعة تثور على فعله الذي ناقض سننها كما يناقض قانون مجتمعه الإقطاعي وهو على رأسه.

يقول د. محمد عناني عن مشهد العاصفة : " يصور فيه شكسبير الملك وهو يواجه قوى الطبيعة . كأنما يرمز بذلك للحماقة التي ارتكبها حين واجه قوى الطبيعة البشرية في إعطائه سلطانه ومملكته للجاحدتين من بناته " [٢٦]

---

[٢٥] Shakespeare, The Merchant of venice, The Complete Works, edited by: Stanley Wells and Gary Taylor. Clarendon Press. Oxford.1988.

[٢٦] انظر : د. محمد عناني في مقدمة ترجمته لمختاراته من المسرح الشعري عند وليم شكسبير . الروائع – مكتبة الأسرة ٢٠٠٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠ ، ص ١٣ .

لغة الحوار بين دلالة الشمول والكيفية والذات والحدث

يرى علماء النحو الهنود أن الدلالة تتفرع إلى أربعة أنواع : [٢٧]

١- الدلالة العامة أو الشاملة

٢- الدلالة الكيفية

٣- الدلالة الذاتية

٤- الدلالة الحدثية

ولو أخذنا بهذا التصنيف الهندي للدلالة في بحثنا عن دلالات اللغة ومستوياتها الحوارية والسردية والإشارية والحركية – المسموع منها والمرئي والصامت والساكن – في مأساة هاملت ؛ فلاشك أننا سنجد الكثير مما يمكننا التمثيل به .

- ففي قول هاملت لأوفيليا : " أعفيفة أنت ؟ " [٢٨] .. دلالة كيفية
- وفي قوله المتكرر لها : " اذهبي إلى دير وترهبي " [٢٩] .. دلالة حدثية
- وفي قوله لها : " أتريدين أن تلدي الخطاة ؟ " .. دلالة ذاتية توحي بالشمول لأنها تعكس نظرته الذاتية للوجود البشري واستمراره وتكاثره ، الذي هو تكاثر للخطيئة .
- أما قوله لها : كلنا أوغاد وأنذال " [٣٠] فيحمل دلالتين : ذاتية وشمولية .
- وقوله لها في حدة : " فلنمنع الزواج " يحمل دلالة ذاتية .

ويدل وصفه لمحبة أبيه لأمه بعد الذي رآه من علاقتها بعمه على دلالة وصف لما كان يحدث من أبيه إذ كان يخاف عليها :

" فلا يسمح للريح بزيارة وجهها إذا اشتدت " [٣١] وتلك دلالة حدثية .

---

[٢٧] د. أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، الكويت ، دار العروبة للنشر والتوزيع ١٤٠٢ - ١٩٨٢ ، ص ١٩

[٢٨] هاملت ، نفسه ، ف. الثالث ، م . الأول ، السطر ١١٢ ، ص ٨٢

[٢٩] نفسه ،والفصل والمشهد ، السطر ١٢٧ - ١٣٦ - ١٤٣ - ١٤٦ ، ص ص ٨٣ - ٨٤ .

[٣٠] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر ١٣٥ ، ص ٨٣ .

[٣١] نفسه ، ف. الأول ، م. الثاني ، السطر ١٤١ - ١٤٢، ص ٣٣ .

وتكشف مواجهته الحادة والغاضبة لأمه في مخدعها عن دلالة استنكار لكيفية ارتباطها بالرجل الذي اغتال والده ، في مقابل دلالة استنكارها لكيفية قتله لبولونيوس حيث كان يتلصص على مواجهتهما الغاضبة من خلف ستارة :

" الملكة : يا للفعلة الدموية الهوجاء !

هاملت : فعلة دموية تكاد يا أماه بسوئها

توازي قتل ملك وزواجاً من أخيه

الملكة : قتل ملك " [٣٢]

تكشف هذه المواجهة الحوارية عن دلالة استنكار متبادلة لكيفية حدوث ما حدث فدلالة التساؤل الاستنكاري الذي توجهه الملكة إلى هاملت :

" ما الذي فعلته لتتجرأ بإطلاق لسانك عليّ بهذا القول الوقح ؟ "

تماثلها دلالة اكتشافها لمقتلة زوجها ، فكلتا الدلالتين كيفيتين مفاجئتين ، فالأم تفاجأ بتجرؤ الابن وتفاجأ بأنها تزوجت من رجل متهم باغتيال زوجها ، وهو شقيقه الذي يجلس على سرير الحكم وسرير العرض .

وإذا كانت تلك الأمثلة لدلالات لغوية كلامية . فإن من الدلالة ما كان دلالة مرئية :

" هاملت : (لأمه) كفاك عصراً ليديك اهدئي ، واجلسي

دعيني أعصر قلبك ، لأنني سأعصره

إن كان مصنوعاً من مادة تُخترق

إن لم يكن كل لعين قد ألفته قد كساه نحاساً

يصونه عن الإحساس والمشاعر . " [٣٣]

فهو يكشف عن دلالة التوتر التي عبرت عنها تعبيراً تلقائياً حركياً خلال عصرها ليديها دون أن تعي . نتيجة لدلالة الحدث الذي وقع في مخدعها (قتل هاملت لبولونيوس المتخفي خلف الستارة .)

---

[٣٢] نفسه ، ف . الثالث ، م. الرابع ، السطر ٤٠ - ٤٢ ، ص ١٠٥ .

[٣٣] هاملت ، نفسه ، ف. الثالث ، م. الرابع ، السطر ٤٩ - ٥٣ ، ص ١٠٥

الدلالة الكيفية التقابلية :

من الدلالة ما هو متقابل مع غيره من الدلالات ؛ فدلالة اتهام جرترود لهاملت بالإساءة إلى أبيه ؛ يقابلها هاملت بدلالة اتهامه لأمه بالإساءة إلى أبيه (زوجها المغدور ، دون أن تدرك) :

" الملكة : هاملت : ، لقد أسأت كثيراً إلى أبيك

هاملت : أماه ، لقد أسأت كثيراً إلى أبي . " [٣٤]

فالدلالة الكيفية واحدة " لأن العلامتين اللغويتين متماثلتين تماثلاً غير تام"[٣٥]

إذ أن كل من هاملت وأمه ، يتهم الآخر بالإساءة إلى الملك المغدور (زوجها/ أبيه) غير أن الاتهام يقابل باتهام ؛ هي تتهمه ، تتهم سلوكه ، وهو يرد لها الاتهام بنفس الكيفية ؛ هي تتهم كيفية مسلكه الذي تراه مسيئاً ، وهو يتهم كيفية مسلكها الذي يراه مسيئاً . وكلا الإساءتين موضوع الاتهام موجهتين إلى (الأب – الملك – الزوج المغدور) .

ومثل ذلك أيضاً رده على اتهامها التالي لاتهامها الأول له :

الملكة : إنك تجيب بلسان الهذر واللغو .

هاملت : إنك تتسألين بلسان الهذر واللغو

الملكة : ما بك الآن يا هاملت ؟

هاملت: ما القضية الآن ؟ " [٣٦]

إن الدلالات كلها هنا تنطلق من الاستنكار المتبادل لكيفية السلوك : سلوك الابن الفجائي الحاضر مع الأم وسلوك الأم مع الأب– الزوج المغدور. وهو سلوك مسترجع من الماضي .

وهي دلالات ترتب عليها إنتاج دلالة غير كلامية ، على نحو ما بينت . حيث تعتصر الأم يديها ، وهو ما ينقده هاملت .

---

[٣٤] نفسه ، والفصل والمشهد ، السطر ١٩ – ٢٠ ص ١٠٤ .

[٣٥] أنظر د. أبو الحسن سلاّم جماليات المسرح بين اللقطة الزمانية والمكانية ، الإسكندرية، سام سكرين ، ٢٠٠٢.

[٣٦] هاملت نفسه ، والفصل والمشهد ، السطر ٢١ – ٢٢ ، ص ١٠٤ .

نجح شكسبير في تجسيد المغزى الذي أراده من هذا الموقف وذلك على النحو الآتي :

١- ضرب من جنون هاملت ظاهرياً .

٢- التكرار بمعنى التأكيد .

٣- تخويف جرترود .

٤- انتصار هاملت على أمه .

الدلالة الذاتية للثالوث المحرك للصراع

إذا كان الصراع في مسرحية (عطيل) يحركه محرك واحد هو (ياجو) . فإن الصراع في (هاملت)تحركه ثلاث شخصيات هي : (كلوديوس وبولونيوس وهاملت) فزواج كلوديوس من أرملة أخيه بعد اغتياله له بشهر واحد يحرك داخل هاملت صراعاً نفسياً ، يولد الشك والريبة ، وهي وقود للصراع . هذا بالإضافة إلى العامل الغيبي الاستطرادي الذي ظهر مع ظهور شبح والد هاملت .

وكذلك تؤدي محاولات هاملت لتضليل الملك والمستشار وحبيبته إلى تحريك نوازع الشك والريبة لدى الملك ، مما يؤجج الصراع في نفسه . فيحرك غيره (جلدنشترن وروزنكرانتز) ليتتبعا هاملت ، ويضيقا عليه الخناق . كما أن هاملت يحرك الصراع في داخل أمه ، ويحرك الصراع في داخل حبيبته أوفيليا . أما المحرك الثالث للصراع فهو بولونيوس الذي يشتعل اشتعالاً ذاتياً محرضاً على الصراع بدءاً من تجسسه على ابنه لايرتس Laertes، ثم دوره مع ابنته أوفيليا وتحريضها على التجسس على هاملت الذي تبادله الحب ، ثم تجسسه هو بنفسه وتآمره على هاملت مما يحرك هاملت حركة مضادة لفعله ضده . حتى أنه بعد أن مات يحرك الصراع بين ابنه المطالب بالثأر وهاملت قاتل أبيه . ويحرك هاملت الصراع ويؤججه في نفس كلوديوس بقتله لمستشاره فيعجل بقرار النفي – الذي كان قد اتخذه مباشرة بعد تمثيلية جنزاجو (المصيدة) – إلى انجلترا مع توصية سرية مضمنة في رسالته المغلقة التي حمّلها لصديقي هاملت جلدنستيرن وروزنكرانتز تأمر بقتل هاملت. ولما فشلت المحاولة بهروب هاملت وعودته إلى الدانمارك سراً ويكتشف أنه حرك الصراع

في داخل أوفيليا بقتله أبيها مما أصابها بالجنون والانتحار . كذلك يحرك كلوديوس الصراع النفسي في داخل لايرتس فيشعل فتيل الفعل الثأري ضد هاملت .

وإذا كان كلوديوس وبولونيوس كلاهما محركين للصراع ، فإن ذلك النازع نحو تحريك الآخر نابع من ذات كل منهما؛ الأمر الذي يجعلنا نقف عند الدلالة الذاتية لمثلث الشخصيات المحركة للصراع .

١ - الدلالة الذاتية في شخصية بولونيوس :

تبدو شخصية بولونيوس مستشار الملك ووزيره شخصية ملكية أكثر من الملك نفسه . ويتأكد هذا المظهر بتلك الصفات الذاتية ؛ ليس من واقع آراء هاملت في ذلك المستشار الذي هو والد الفتاة الرقيقة التي أحبها هاملت حتى النهاية فحسب ، ولكن من واقع أفعال المستشار نفسه ، فهو يراقب ابنه ؛ ويرسم للذي كلفه بمراقبته أدق التفاصيل بما يقطع بغبائه وسذاجته الشديدة في مقابل المكر والخبث والدهاء في شخصية كلوديوس ، وهو عجوز ويؤمن بحق الملك الإلهي في الأرض وكما تؤكد د.زينب رأفت وصف شكسبير لبولونيوس بأنه أب تقليدي ومتخلف idiot ، ومن ثم دفع حياته ثمناً لغبائه وتطفله .

" بولونيوس : ... اسأل أولاً عن الدانمركيين في باريس ،

من هم ، كيف هم ، أين يقيمون ، ما ظروفهم ،

من أصدقاؤهم ، ما مصاريفهم ، وحينما تجد —

إذ تراوغ وتداور وتحوم حول الموضوع

أنهم يعرفون ابني ، فإنك بذلك

تدرك مأربك أكثر مما لو جعلت أسئلتك صريحة مباشرة .

فتظاهر عندئذ بأن لك به معرفة من بعيد ،

كأن تقول : " إني أعرف والده وأصدقاءه .

وأعرفه هو معرفة ضئيلة .. " أتسمع يا رينالدو ؟ "

٢- الدلالة الذاتية في شخصية كلوديوس :

من الأمثلة الحية على الدلالة الذاتية لشخصية كلوديوس ؛ هذا التناجي الذي يسقط فيه كلوديوس عن ضميره عبء ما يحمل من آثام بغية الخلاص ورغبة في التطهر منها ، فأدت وطأتها إلى هروب كلوديوس للصلاة ولكنه لم يستطع :

" الملك : .. آه ما أنتن إثمي ! بلغت ريحه حتى السماء
وعليه حطت أولى اللعنات وأقدمها
قتل أخ لأخيه . لقد عجزت عن الصلاة
ومهما تهالكت وأردتها
فإن قوىً عزمي يقهر بجرمي الأقوى ،
وكالملتزم فعلين إثنين
أقف بينهما متردداً أيهما أشرع أولاً
فأهمل كليهما . لئن غدت هذه اليد اللعينة
أثخن من نفسها بدماء أخي ،
أفليس في عذب السماء ما يكفي من مطر
لغسلها بيضاء كالثلج ؟ ما الرحمة إن لم تقابل فعلة الآثم وجهاً لوجه ؟
وهل في الصلاة إلاّ هذه القوة المزدوجة .
إيقافنا حين نوشك على السقوط
أو عفونا إن سقطنا ؟ إذن قرّي يا نفس ،
زالت هفوتي . ولكن أي لون من الصلاة
يستطيع الوفاء بحاجتي ؟ " اغفري لي جريمتي النكراء "
مستحيل ذاك وفي حوزتي لمّا يزل
كل ما اقترفت القتل من أجله :
تاجي . مطمحي أنا . والملكة
أينال المرء مغفرة والإثم طي إهابه ؟

في هذه الدنيا ومجاريها الملوثة " [٣٧]

الدلالـة عـلى معاناتـه الذاتـية متآخية مع الدلالة على معاناة الليدي مكبث الذاتية والعلامات الدالة علىرغبته المستحيلة في الخلاص هي نفسها العلامات الدالة عـلى رغـبة الـليدي مكبـث . فغسـيل الـيد الآثمـة دلالـة أو حـدث يـأمل كل من " كلوديـوس " في (هاملـت) و" الـليدي " في (مكبث) أن يتمه ، ولكن ذلك لا يتحقق لأي مـنهما لأن اسـتمرار الجـرم مـاثل في اسـتمرار حـيازة كل منهما للسلطان . فلقد فعلـت الـليدي وزوجهـا مـا فعلـت من أجل التاج وكذلك فعل كلوديوس . وطالما أن حـيازة الـتاج مسـتمرة ، فـالإثم مسـتمر ، لأن الـتاج ثمـرة ذلـك الإثم فإما أن يحوز الطهـارة والخـلاص وإمـا أن يحـافظ على التاج ، لأن الجمع بينهما مستحيل . وما اعترافـه ومـا اعـتراف الليدي مكبث سوى محاولة إسقاط عبء المعاناة ونفض عذاب الضـمير . في محاولـة إعـادة الـتوازن إلى الـنفس – إلى حـد مـا – وهـو أمـر شبيه بالمسكن اللحظي تخفيفاً لألم المعاناة وتلك دلالة قوله :

" قد تدفع يد الآثم المذهبة عنها حكم العدالة ،

وغالباً ما نرى جني الجريمة نفسه

يشتري الشريعة والقانون . غير أن الأمر ليس كذلك في السماء " [٣٨]

فالجـرم بـاق لا محالـة طالمـا لم ينل المجرم عقاباً حتى وإن تمكن صـاحب السـلطة الملكـية عـن طـريق الرشـوة بمال أو بمنصب من شراء القانون الوضـعي . فإن قانون السماء سيطبق عليه لا محالة :

" لا تملص هناك . هناك تبقى الفعلة بادية

على ما هي ونقسر نحن

إزاء العبوس من أخطائنا

على تقديم الإفادة "

---

[٣٧] نفسه ، ف. الثالث ، م . الثالث ، السطر ٣٩ – ٦٠ ، ص ص ١٠١ – ١٠٢ .

[٣٨] نفسه ، ف. الثالث ، م . الثالث . السطر ٦١ – ٦٧ .

إن المسألة الأخروية واقعة لا محالة . وعلى الجاني أن يدلي بإفادة عن جنايته ؟ وكلوديوس يدرك هذا تمام الإدراك .

" .. ما إذن ؟ ما الذي تبقى ؟

أن نجرب ما يسع الندم .. "[٣٩]

وهل في وسع كلوديوس أن يندم ؟ بمعنى أن يعيد الأمر إلى ما كان عليه وهو في أوج الجلال والسلطان وهو في حضن زوجة أخيه الذي غدره ؟

" بل ما الذي بوسعه والمرء عاجز عن الندم ؟

يااللبؤس ! أسود أنت يا صدر كالموت "[٤٠]

إنه يعترف بسوء طويته وسواد قلبه وما توطن فيه من حقد وتلك كلها دلالات ذاتية تدل على شخصيته ، فنفسه رديئة ، شريرة ، تصده عن مجرد الشروع في الندم :

" وأنت يا نفس مضادّة ، كلما كافحت لتنطقي

زاد الفخ إطباقاً عليك .. .. "[٤١]

ومع ذلك فهو يطلب العون الخارجي ممن ؟! من الملائكة :

" .. عوناً أيتها الملائكة "[٤٢]

وهو يطلب ذلك مع تأكده من استحالة العون ومع ذلك فهو يحاول ما الذي سيخسره؟!

" جرب ! خرّي يا ركبتي العنيدة

وأنت يا قلب عروقه من حديد ،

كن طرياً كالعضلات من طفل وليد .

لعله خير (يركع ويصلي فيدخل هاملت) "[٤٣]

---

[٣٩] نفسه ، ف. الثالث ، م . الثالث ، السطر ٦٨ ، ص ١٠٢

[٤٠] نفسه ، ف. الثالث ، م. الثالث ، السطر ٧٠ ، ص ١٠٢ .

[٤١] نفسه ، السطر الشعري ٧١ – ٧٢ ، ص ١٠٢ .

[٤٢] نفسه ، " " " ، ٧٢ ، ص ١٠٢ .

[٤٣] نفسه ، والفصل والمشهد ، السطر ٧٣ – ٧٦ ، ص ١٠٢ .

" الملك : تنطلق ألفاظي إلى العلا ، وفي الحضيض تظل أفكاري

ما بلغت السماء قط ألفاظ خلت من أفكارها " [44]

وما قوله هذا سوى دلالة على ذاته التي تظهر غير ما تبطن ، وعلامة ذلك انفصال لفظه عن فكره ، فما يفكر فيه يبعد كل البعد عن السماء وعن شرائعها .

الدلالة الذاتية لعلاقة كلوديوس بالشعب :

لأن الملك عدو لهاملت ، المندهش لزواجه بأرملة أخيه ، ولأن الغموض قد اكتنف رحيل الملك والد هاملت ولأن الفساد يعم البلاد . فإن هذه العلامات . تدل دلالة غير مباشرة على تدهور العلاقة بين الملك كلوديوس والشعب . ولأن هاملت محبوب الجماهير ، ولأن الملك كلوديوس يصف شعبه بالحمق ، خاصة وأن هاملت وهو ولي العهد لم يجلس على العرش ، بل الجالس هو عمه بما يكشف للشعب عن سرقته للتاج ، فذلك إنما يؤكد دلالة كراهية الشعب للملك كلوديوس : هذا إضافة إلى ما يعلنه هو بنفسه عن علاقة الشعب بهاملت :

" فهو محبوب الجماهير الحمقاء !

وهي التي في أحكامها لا تهوى إلاّ بأعينها .

وفي حالة كهذه تزن عقاب المسيء ،

أما الإساءة فلا . فلكي تجري الأمور سلسلة متناسقة

يجب أن يبدو إقصاؤه الفجائي هذا

نتيجة للوقفة والتروي . فالداء إذا استيأس

كان في الداء المستيئس علاجه ،

وإلاّ فلا . " [45]

كما أن العلاقة بينه وبين جنده ، ليست على ما يرام نظراً لحالة الاستنفار التي تعيشها البلاد تحسباً لغزو فورتنبراس الابن للنرويج :

" هوراشيو : لست أدري في أي من خواطري أفكر

---

[44] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر ٧٧ – ٧٩ ، ص ١٠٢ .

[45] نفسه ، ف. الرابع ، م. الثالث ، السطر (٤ – ١١) ، ص ١١٦ .

ولكن جملة ما أرتابه هو :
إن في هذا ما ينبئ بانفجار غريب في دولتنا .

مرسلس : أرجوك أن تقعد الآن ، وليخبرني من يعلم
لم هذه الحراسة الدقيقة الشديدة ؟
يكبدها كل ليلة ساكن هذا البلد ،
ولم تصب كل يوم هذه المدافع النحاسية .
وتشتري من الخارج معدات الحرب ،
ولم هذه اللجاجة من بناة السفن الذين لم يعد
جهد عملهم المضني يميز بين الأحد وسائر أيام الأسبوع ،
وما الذي نحن مقبلون عليه حتى جعلت
هذه العجلة الناضحة عرقاً، من الليل والنهار، عاملين مشتركين؟"[٤٦]

وكلوديوس نفسه في خطاب تأسيه على أخيه أمام هاملت والملكة في حضور الحاشية يعلن أن الدولة ليست في حالة طبيعية بل تشرف على حرب ، فليس لأحد قول سواه .. فهو الملك الآمر الناهي المطاع :

" .. وإذن فهذه التي كانت زوجة لأخينا
والتي هي الآن ملكتنا وشريكتنا الآمرة في هذه الدولة الحربية "[٤٧]

" King Claudius: Therefore our sometime sister, now our queen, Th'imperial jointress of this warlike state. "

دلالة خطاب كلوديوس لهاملت :

لاشك أن الألفاظ التي يسددها كلوديوس لهاملت كلما تخاطبا تعكس سوداوية ذاته الكارهة لهاملت :

" الملك : ما لي أرى السحب ما زالت تخيم عليك ؟ "

---

[٤٦] نفسه ، ف. الأول ، م. الأول ، السطر ٧٨ - ٨٦ ، ص ٢٥ .
[٤٧] نفسه ، و الفصل ، المشهد الثاني ، السطر ٨ -٩ ، ص ٢٩ .

"   أفتبقى إلى الأبد بجفنين خفيضين
تبحث عن أبيك النبيل في التراب . "
" ..   فلم يبدو لي كأنه أمر خاص لديك " [٤٨]

٣- هاملت وإنتاج الدلالة

تتبدى في هاملت دلالات اللاحياد ودلالات المواجهات الحادة المباشرة ودلالات التضليل والمسكوت عنه ودلالات تجاهل هاملت لبعض الشخصيات ودلالات القطيعة بين الشخصيات إلى جانب الدلالات الواصفة والشارحة . وكلها دلالات تترجم النص ترجمة فلسفية وترجمة نفسية ذاتية وترجمة جمالية لتكشف عن مشكلة هاملت وأزمته كمثقف وكيفية علاجه لتلك المشكلة ، وكيفية خروجه من تلك الأزمة انطلاقاً من الواقع الذي وجد نفسه فيه مرتكزاً على الحافز والإرادة والقوة والوسيلة .

١- هاملت بين جدل الواقع والحافز :

يقع هاملت في أزمة نفسية بين حزنه على موت أبيه ودهشته من زواج أمه المتسرع من عمه بعد مرور شهر واحد على موت أبيه ، مما أدى إلى شكه في مصداقية حبها لأبيه ومصداقية عمه ، خاصة إذا ما قورن بأبيه الراحل . وهو لا يدري بعد سبب ذلك التسرع إلى مثل ذلك الزواج بشقيق زوجها المغدور ولم يبرد دمه بعد ، بما يخالف تقاليد الحداد ، وينفي عن الزوجة المترملة والأم صفة الوفاء " أيتها العجلة الفاسقة ترفعين بمثل هذه السرعة الأشرعة الزانية " [٤٩] هذا هو الواقع. أما الممكن المفترض في مواجهة ذلك الواقع هو تفكير هاملت في الانتحار ، لانتفاء ما يمكن عمله إزاء ذلك الواقع . غير أن إيمانه بالله ، ووازعه الديني القوي يحول بينه وبين إقدامه على ذلك الذي تفكر فيه :

" آه ليت لهذا الجسد أن يذوب
وتنحل قطرات من ندى

---

[٤٨] نفسه ، ف. الأول ، م. الثاني ، السطر ٦٦، ٧٠ - ٧١ ، ٧٢ ، ص ٣١ .
[٤٩] نفسه ، ف. الأول ، م . الثاني ، السطر ١٥٥ - ١٥٦ ص ٣٤.

يا ليت الأزلي لم يضع شريعته

ضد قاتل الذات ، رباه ، رباه " [50]

ولذلك لم يكن في إمكانه غير التنفيس عن حزنه ودهشته وشكه في الأمر . كان ذلك هو الممكن المتاح أمامه ، ولم تكن أمامه وسيلة للتعبير أو التنفيس عن ذلك الذي يواجهه سوى الفضفضة التي يفضفض بها لهوراشيو صديقه ، كنوع من الإسقاط .

" خبز الجنازة

قدم بارداً على موائد العرس "

غير أن واقعاً افتراضياً جديداً قد فرض نفسه على الواقع السابق حفزه نحو كشف أسباب هذا التسرع إلى زواج أمه من عمه ، وهو ظهور الشبح ، وما أثاره في نفس هاملت من شكوك لا سبيل إلى انتزاعها . ولأن كل تحفز يفرضه واقع جديد مرتبط بما هو ممكن وما هو غير ممكن ، لذلك دار فعل هاملت حول محور إمكان تحقيق حافزه نحو كشف الأسباب التي سارعت بزواج أمه من عمه !! ولأن هاملت شخصية تتمتع بإرادة قوية صلبة ولديه حافز قوي (أقوال الشبح) للبحث عن حقيقة واقع رواية ما حدث لأبيه مرتبطاً بحقيقة الواقع المادي الملموس والمخالف للعادات والأعراف (زواج أمه من عمه قبل مضي شهر ونصف على موت أبيه أو اغتياله – حسب رواية الشبح) فلا يتبقى أمامه إذن إلاّ الوسيلة مرتبطة بالإمكان . فما الذي يمكنه فعله غير القنوط والفضفضة الكلامية مع الصديق ؟ وتصنع الجنون لتضليل الملك والقصر ذلك هو الممكن الذي يبعد عنه أنظار الملك وجواسيسه حتى يعمل في سرية على كشف اللغز من هنا كان تصنع الجنون هو الوسيلة المناسبة التي تتناسب مع إرادته الصلبة :

" .. .. إذ قد أجد من الملائم بعد اليوم

أن أتظاهر بالبلاهة والجنون " [51]

---

[50] نفسه . ف. الأول . م. الثاني ، السطر ١٨٠ – ١٨١ ، ص ٣٥ .

[51] نفسه . ف. الأول ، م. الخامس ، السطر ١٨٦ – ١٨٩ ، ص ٥٣ .

إذن فهو يصطنع الجنون علامة للتضليل :

" فالزمان مضطرب . ياللكيد اللعين إني

قد ولدت لأصلح منه اضطرابه " [٥٢]

إذن فهاملت يواجه واقعاً مضطرباً وكيداً لعيناً وهو متحفز لإصلاح اضطراب ذلك الواقع لأنه يرى أن ذلك هو قدره الذي ولد من أجله . وهو مصمم وعاقد العزم على ذلك ، ووسيلته الممكنة الآن هي تصنّع الجنون علامة زائفة يتقنع خلفها ليمهد لما سيفعله إصلاحاً لاضطراب الزمان وقضاء على الكيد اللعين الذي أصاب الزمان بالإضطراب والخلل .

وهكذا كلما واجه هاملت واقعاً هيئ له الوسائل المناسبة حتى يتمكن من تغييره أو تجاوزه .. فنراه يتجاوز واقعة دس روزنكرانتز وجلدنستيرن عليه لنقل أخباره إلى الملك ، ويتجاوز واقعة استخدام بولونيوس لابنته ليرصد تحركاته وأفكاره اعتماداً على حبه لها ويتجاوز مؤمرات بولونيوس وملاحقاته المستترة وقتله خلف الستار . " سأجر الجيفة إلى الغرفة المجاورة " [٥٣] ثم يتجاوز واقعة نفيه إلى إنجلترا ويوقع فيها روزنكرانتز وجلدنستيرن ليلقيا حتفهما بديلاً عنه :

" هناك رسائل قد ختمت ، ورفيقاي في المدرسة ، وهما

اللذان أثق فيهما ثقتي في أفاع ذات أنياب

يحملان التفويض ، وعليهما أن يكنسا الطريق أمامي

ويوجهاني نحو النذالة ، وليكن ذلك

فمن دعابة اليوم أن يطير

صانع اللغم مع لغمه ، وسيؤسفني أنني

سأحفر عمق ذراع تحت ألغامهما

وأقذف بهما أوصالاً نحو القمر . ما أطيبها

[٥٢] نفسه ، الفصل والمشهد ذاتهما ، السطر ٢٠٦ - ٢٠٧ ، ٥٣ .

[٥٣] نفسه ، ف. الثاني ، م . الثاني ، السطر ٢٣٧ ، ص ١١١ .

أن تلتقي خديعتان في خط واحد رأساً برأس " [٥٤]

إن هاملت يواجـه الشـر بالشر ، وذلك هو المكن الوحيد الذي يراه مناسباً للتغلب عـلى الواقـع الشـرير الـذي مـا يفتأ يخرج لـه متتابعاً . ومنتظماً . ومرتبطاً ببعضـه بعضـا . بمـا يـدل عـلى أن الـتدبير واحد ، وهو معلوم لـه ، في البداية عن طريق المعلومة التي كشفها له الشبح وما تلاها على أرض الواقع المعيش في القلعة وما يجري فيها من مؤامرات يحوكها عمه ومستشار عمه ضده .

وفي نهايـة المأسـاة تطرح الجثث في كل الأماكن (جثة الملكة الأم جرترود . ومـن قـبل جـثة بولونيوس وجثة أوفيليا ثم جثة لايرتس وجثة الملك الغادر . وأخيراً جـثة هاملـت نفسه) في سبيل ماذا ؟! وصولاً بالبلاد إلى سيطرة الغازي الأجنبي : (فورتنبراس) فهل هناك ما هو أكثر شراً من حكم أجنبي ؟!

إن هاملـت ، ذلـك الشـاب المفكـر الـذي يسبق فكره فعله ، ذلك الرجل ذو الإرادة الصـلبة والقـدرات اللسانية التي تحل محل الفعل عنده طوال الوقت . والذي لا تنقصـه القـدرة الفـذة عـلى اسـتعمال يـده وسـيفه . الأمـير المحـبوب مـن شـعب الدانمـرك . المتردد ، القلق المقلق ، المتناقض ربما ، تنقصه الحاجة إلى التصميم وهو عـلى العكس من عمه كلوديوس ومن لايرتس المطالب بثأر أبيه بولونيوس من هاملت. فهاملـت صاحب ثأر لا يغتنم الفرص المواتية لنيل ثأره . بينما لايرتس وكلوديوس لا يفـوّت أحـد مـنهما الفرصـة إن لم يكـن بـالفعل فباللسـان . فهـذا كلوديـوس يحث لايرتس على الإسراع في الثأر من هاملت :

" إن ما نبغي فعله
يجب فعله عندما نبغي . لأن " نبغي " هذه تتبدل .
ويعتورها من النقص والتسويف
بقدر ما هنالك من ألسن وأيدٍ وصدف
وعندما نرى أن " يجب " هذه أشبه بزفرة مضنية

---

[٥٤] نفسه . ف. الثالث ، م. الرابع ، السطر ٢٧ - ٣٦ ، ص ١١١ .

تروّح عن النفس ولكنها تؤذي الجسد " [55]

أما هاملت فتنقصه الحاجة إلى التصميم والخديعة ، لأنه كريم الطبع (وكريم الطبع لا تعرف نفسه الخديعة) حسب تعبير الفيلسوف شليجل وحسب رأي الشاعر الإنجليزي كولردج . وهو مزعزع النفس وثقته في نفسه وفي الآخرين تكاد تكون هشة . وهو زاهد في الحياة :

" ما أشد ما تبدو لي عادات الدنيا هذه
مضنية ، عتيقة ، فاهية ، لا نفع منها
ألا تباً لها ! تباً تباً لها ! إنها لحديقة لم تعشب ،
شاخت وبرزت ، لا يملؤها إلاّ
كل مخشوشن نتنت رائحته " [56]

" ما من حدث إلاّ وينبئ عليّ
ويحفز ثأري البليد . ما الإنسان
إن كان أفضل ما لديه وخير ما يشغله
النوم والأكل ؟ حيوان لا غير ؟
بيد أن الذي صنعنا جعل فينا نفساً كبيرة كهذه
ترسل البصر إلى الأمام وإلى الوراء ، لم يهبنا
هذه المقدرة ، هذا العقل الجدير بالآلهة ،
ليعفن فينا مهملاً .
ليت شعري أهو نسيان منيّ وحشي أم توجس رعديد
إذ أحسب للمغبة ألف حساب !
وهو حساب لو قسم أرباعاً لما كان التبصر فيه إلاّ جزءاً واحداً
والجبن منه ثلاثة أرباع . لست أدري
لماذا أراني بعد حياً لأقول " هذا الأمر يجب فعله " ،

---

[55] نفسه ، الفصل الرابع ، المشهد السابع ، السطر ١٣١ - ١٣٦ ، ص ١٣٧ .

[56] نفسه ، الفصل الأول ، المشهد الثاني ، السطر ١٣٢ - ١٣٦ ، ص ٣٣ .

ولدي لفعله الحافز ، والإرادة ، والقوة ، والوسيلة

وثمة أيضاً أمثلة تستحثني ، كثافة الأرض " [٥٧]

ويقف لايرتس على النقيض من هاملت فهو لا يقف متحيراً متسائلاً مثل هاملت:

" إذا ما الشرف هدد بالأذى فما موقفي إذن ،

أنا الذي قتل أبي ولوثت أمي ،

واستفز عقلي ودمي ولا أحرك ساكناً " [٥٨]

إنما يواجه لايرتس الملك في حدة ، ولأنهما وجهان لعملة واحدة هو والملك من زاوية أسبقية الفعل عندهما عن التفكير يظهر الملك سمة القداسة :

" هناك ألوهة تسوّر الملك " [٥٩] " تكلم يا رجل " [٦٠]

" لايرتس : أين أبي ؟

الملك : مات "

٢- هاملت والدلالة الذاتية للشخصية :

لأن الطبع غالب على التطبع ، فإن هاملت إذ سنحت له الفرصة لينتقم من عمه ويثأر لأبيه المسفوح ، يغلبه طبعه الذي يقود فيه عقله مشاعره ، فيتردد في الإجهاز على عمه كلوديوس ، لما وجده راكعاً يصلي :

" بإمكاني الآن أن أفعلها ، كذا ، وهو يصلي ،

وسأفعلها الآن – ويذهب هكذا إلى السماء ،

فأكون قد انتقمت ؟ " [٦١]

لا يدل قوله " بإمكاني الآن " على أنه سيفعل شيئاً ولا قوله " سأفعلها الآن " يؤكد أنه سيقدم على فعل شيء لأن ذهابه إلى السماء ليس عقاباً ولا انتقاماً

---

[٥٧] نفسه ، ف الرابع ، م الرابع ، السطر ٣٤ – ٤٨ ، ص ١٢٠ .

[٥٨] نفسه ، الفصل والمشهد نفسهما ، السطر ٥٨ – ٦١ ، ص ١٢١ .

[٥٩] نفسه ، الفصل الرابع ، المشهد الخامس ، السطر ١٢٦ ، ١٢٦

[٦٠] نفسه ، السطر ١٣٠ – ١٣٢ ، ص ١٢٦ .

[٦١] نفسه ، السطر الشعري (١٠١ – ١٠٢) ص ١٠٣ .

وتلك دلالة الحدث أو الفعل إذا قتله هاملت وفاء لثأره منه لذلك يراجع هاملت نفسه .

" فلأمحص الأمر
نذل يقتل أبي غيلة ، ولذا فإني ،
أنا ابنه الوحيد ، أرسل هذا النذل
إلى السماء
لكأن ذلك خدمة ومكافأة ، لا انتقاماً .
لقد أتى أبي غرة، وهو مليء بخبزه ،
وخطاياه مفتحة الأكمام كلها ، محمرة كخد أيّار ،
ولا يعلم حسابه الأخير إلاّ الله .
ولكن إن نفسه على أحوالنا ومجرى ظنوننا
فإنه حساب عسير ولا ريب . أفأكون انتقمت
إن أنا فاجأته وهو يطهّر روحه ،
وهو في خير أوان للرحيل ؟
كلا :
إلى غمدك يا سيف . ولتعرف مني قبضة أرهب هولاً
حين أراه ثملاً ، أو نائماً ، أو في سورة من غضبه ،
أو في لذة الفحشاء من فراشه ،
أو منهمكاً في القمار أو الشتم . أو أي فعل .
لا مذاق للخلاص فيه
عندها أهوِ به أرضاً لترفس عقباه السماء
حين تكون الروح بين جنبيه سوداء لعينة
كجهنم التي هي مثواه الأخير .. .. .. " [٦٢]

---

[٦٢] نفسه ، ص .

إن الطبيعة المتدينة أو الوازع الديني القار في نفس هاملت وفي طبعه ، وهو الذي أوصاه شبح أبيه بالتزامه؛ هو الذي يحركه ، وهو الذي يدفع فعله ويحكم إرادته وبذلك يمتنع عن النيل من قاتل أبيه غدراً وهو يؤدي الصلاة ويوجهه نحو اختيار موقف يكون فيه القاتل الغادر كلوديوس في وضع بغي أو فحش مما يتصف به في القائمة الطويلة لفحشه تلك التي حفظها هاملت . وهاملت لا يريد له خلاصاً وتطهراً في آخرته .

٣- هاملت وتوظيف العلامة الأيقونية في إنتاج الدلالة :

يقارن هاملت بين علامتين أيقونيتين بصورة والده المقتول غدراً وصورة قاتله في إطار وضع أمه أمام مرآة ضميرها ووعيها :

" هاملت : انظري إلى هذه الصورة وإلى هذه
حيث الوجود المموه لأخوين اثنين
أترين إلى البهاء المستقر على هذا الجبين ،
خصلات شعر هايبيريون ، وجبهة جوبيتر نفسه ،
عين خلقت للأمر والنذير كعين مارس ،
ووقفة كوقفة رسول الآلهة
وقد حط تواً على تل يقبل السماء
إنه مزيج لقوام بدا
كأن كل إله بخاتمه قد وسمه
ليؤكد للدنيا أن فيها من هو حقاً رجل
هذا كان زوجك . "[١٣]

كل تلك صفات نورانية سماوية يضفيها هاملت على صورة أبيه ، فهو يصفه بأوصاف إلهية وهو يضعها في مواجهة أمه . فماذا عن الصورة الأيقونة لعمه ، زوج أمه ، قاتل أبيه ؟ التي يضعها موضع المقارنة مع صورة أبيه :

---

[١٣] نفسه ، ف. الثالث ، م. الرابع ، السطر (٦٩ - ٧٩).

.. انظري الآن ما يلي

هذا هو زوجك ، كسنبلة عفنة ،

يرزأ سليم أنفاسه . ألك عيناي ؟

أتمسكين عن الرعي في هذا الجبل الجميل

لتسمني على هذه القاع البوار ؟ ها ؟ ألك عينان ؟

ليس لك أن تسمي ذلك حباً : ففي سنك هذه

عنفوان الدم خامل متضع

يأتمر بما تحكمين . وأي حكم ينصرف

عن هذا ، إلى هذا ؟ لابد أن لديك حساً

وإلاّ لما استطعت النزوة ، ولكنه ولاريب حس

مفلوج ، لأن الجنون ، أجل الجنون لا يشط

ولا الحس يستعيده الهوج المخبول

إلاّ ويبقى على شيء من قدرة الخيار

يعملها في مثل هذه الفوارق . أي شيطان

غرر بك معصوبة العينين ؟ " [٦٤]

إن وصفه لصورة عمه المعلقة كتقليد تعمل به الزوجات – في مجتمعه ذاك [٦٥] – في مقابل صورة أبيه التي يعلقها هاملت أيقونة على صدره . صورة عمه في مقابل ما وصف به خصال أبيه هي على النقيض من وصفه لأبيه على مسامع أمه وبصرها مما وضعها في زاوية الخجل والتوسل :

" الملكة : كفى بربك يا هاملت !

إنك لتسدد عيني إلى أعماق نفسي

فأرى هناك بقعاً سوداء عميقة

---

[٦٤] نفسه ، ف. الثالث ، م. الرابع ، السطر (٨٠ – ٩٣) ص ص ١٠٦ – ١٠٧

[٦٥] راجع : هامش ص ١٠٦ في ترجمة جبر إبراهيم جبرا لنص مأساة هاملت ، نفسه .

لن تفارق لونها " [٦٦]

" كفاك كفاك ،

ألفاظك هذه كالخناجر تنفذ في أذني –

كفاك يا حلوى هاملت " [٦٧]

تقول كاترينا سالنيكوفا : " إن علاقة الشخصيات في الجنس الدرامي كقاعدة أكثر إمداداً بالمعلومات مما في النصوص التي خارج الجنس الدرامي . فهذه الشخصيات لديها هدف تعبر عنه بشكل واضح " وقوة موجهة " للرد والملاحظات – المشاركة في الانفعالات والإخبار والمفاتحات والمعرفة والتوصل إلى شيء ما ، والاستمالة والتحريض ضد شيء ما ، الاستفزاز ، توضيح شيء ما ، الاتفاق على نحو ما . تلك الردود والملاحظات تعني فعالية الدوافع ونشاطها ، شحذ الإرادة ، الاهتداء إلى المرسل إليه " [٦٨]

ولاشك أن خطاب هاملت في مواجهة والدته يسعى حثيثاً عبر ملاحظاته وانفعالاته ومفاتحاته الصريحة والجريئة إلى الموازنة بين توصيل معلومات حقيقية لها عن نفسها وعن زوجها وما ترددت فيه من ناحية ومن ناحية أخرى استمالتها وتوضيح حقيقة زوجها (عمه الملك قاتل أخيه ومغتصب العرش) ويحاول شحذ إرادتها باستفزازها بما يصفها به وبما يصف به عمه الملك الزوج القاتل :

" سنبلة عفنة ، قاع بوار ، شيطان معصوب العينين ، نتن العرق ، عبد ، أضحوكة ، لا ملك، لص من لصوص السؤدد، مختلس للتاج، ملك من مزق ورقع)[٦٩]
(الملك المنتفخ) (السلحفاة) (الخفاش) (الهر) (الماجن) " [٧٠]

---

[٦٦] نفسه (الفصل والمشهد) ، السطر الشعري (١١٢ – ١١٥) ص ١٠٧ .

[٦٧] نفسه ، ف. الثالث ، م . الرابع ، السطر (١١٣ – ١١٥) ، ص ١٠٧ .

[٦٨] راجع مقالها : كاترينا سالينكوفا ، " منطق الجنس الدرامي " (السرد المسرحي) لمجموعة من المؤلفين ت: أشرف الصباغ ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ ، ص ٦٦ .

[٦٩] انظر : نفسه ، ف. الثالث ، م. الرابع ، السطر الشعري (١١٦ – ١٢٤) ص ص ١٠٦ – ١٠٧ .

[٧٠] نفسه ، ف . الثالث ، م . الرابع ، السطر ٢٠٧ – ٢١٤ ص ١١٠ .

متخذاً من الأيقونتين (صورة والده في مقابل صورة عمه) أداتين للمقارنة بهدف تأكيد أو تثبيت فكرته الحقيقية عن عمه في ذهن أمه للاتفاق معها على شيء ما ، وهو تغيير نظرتها إلى عمه بوصفه موصوماً بتلك الصفات التي وصفه بها ودلل على صحتها.

وبذلك نجح هاملت في إقناع أمه ومن هنا تغير مجرى الأحداث .

العلامة المضللة في خطاب هاملت المسرحي Miscode :

هناك من العلامات ما هو ملفق ومضلل . وتزخر كل من مسرحيتي شكسبير (عطيل) و (هاملت) بتلك العلامات . ففي (عطيل) [٧١] تجد كل علامات خطاب ياجو مضللة ، وقائمة على الزيف والخداع ، فهو يحاول أن يخبر قائده بأنه دافع عنه حينما سبه والد ديدمونة لما علم بأمر هروبها مع عطيل ، مع أن الذي طعن في عطيل هو ياجو نفسه :

" ياجو :غير أن الرجل ثرثر ما شاء وطعن طعناً مستفزاً في حق عليائكم بحيث إنني على قلة تقواي لم أكد أطيق الصبر على ما يقول .. لكن ألا يتفضل مولاي ويخبرني هل تم القران ؟ إن ذلك الشيخ الذي لقبه الشعب بالكريم محبوب حباً جماً وله في المجلس صوت أقوى مرتين من صوت الدوج ففي وسعه أن يضطرك إلى الطلاق" [٧٢]

هذا الخطاب يحمل من علامات التضليل الكثير . فالعلامة فيه ظاهرها دفاع ياجو عن عطيل ولكن الحقيقة غير ذلك ، لأنه في المشهد الأول من الفصل الأول يحرض (والد ديدمونة) واستفزه لينال من عطيل :

" أنت يا سيدي من الذين لا يخدمون الله لو نهاهم الشيطان عن خدمته "

" تدع ابنتك يغشاها جواد من البربر ؟ لتلدن لك حفداء يصهلون في وجهك وليكونن لك أبناء عم من الخيل وأقرباء من المهارى "

---

[٧١] شكسبير ، عطيل ، ط. السابعة ، ت: خليل مطران ، القاهرة ، جامعة الدول العربية الإدارة الثقافية ، ط. دار المعارف بمصر ١٩٩٣م ، ف. الأول ، م. الثاني ، ص ص ٢٠ – ٢١ .

[٧٢] نفسه ، الفصل الأول ، المشهد الأول ، ص ص ١٦ – ١٧ .

" إن ابنتك والمغربي الآن متكوّنان في شكل حيوان ذي ظهرين "

فهو يطعن عطيل في دينه أولاً حتى يسلبه القدرة على الرد ، ثم يثني بطعن ابنته في شرفها ليصل إلى استفزازه وتحريضه على عطيل مستخدماً علامات ترمز إلى الممارسات غير الشرعية بين عطيل وابنته لينتهي إلى وصف يوحي بأن الرجل (ديوس) :

إذن فخطابه الذي وجهه إلى والد ديدمونة بمصاحبة ردريجو والذي يحرضه فيه على عطيل ينفي مصداقية خطابه لعطيل ، الذي يحكي له فيه – ظاهرياً – عمّا دار بينه وبين والد ديدمونة ، ليبدو فيه محذراً أو ناصحاً أميناً له ، في حين أن ظاهر الخطاب مغاير تمام المغايرة لباطنه فهو بعد أن يظهر علامات ولائه له بدفاعه الذي زعمه عن قائده يسأله في خبث

" .. لكن ألا يتفضل مولاي ويخبرني . هل تم القران ؟ "

إن هذا السؤال هو جوهر ما يريد ياجو ، فهو يريد الحصول على معلومة ناقصة عنده من حيث ظاهر السؤال أما باطن سؤاله فهو تمني عدم حدوث ذلك الأمر ..وهو ينحو المنحى نفسه في وصفه لمنزلة الشيخ والد ديدمونة في الدولة وشعبيته وذلك هو ظاهر وصفه له على مسمع عطيل غير أن باطن الوصف أو مغزاه هو أن يضع عطيل أمام صفات من هو أعلى منه منزلة ونسباً وتلك كلها علامات على ما في دخيلة نفسه ، فعطيل بالنسبة له وبالنسبة لردريجو صنيعة ياجو ومزاحم عطيل على حب ديدمونة ، هو أجنبي .

" .. شريد بدوى موطنه هذا البلد وله من كل أفق سواه موطن "

أي أنه مستوطن لا ولاء عنده للبندقية ، أي مرتزق ولا منتمي .

لكننا عندما نقارن زيف العلامة في خطابي كل من ياجو وهاملت نجد بوناً شاسعاً بين هدف كل منهما في توظيف العلامات الزائفة والمضللة في خطاب كل منهما . فزيف العلامات في خطاب ياجو نابع من زيف نفسه ، ومن سوء طويته ، ومن مصادر الحقد الدفين والشر الكامن في نفسه . في مواجهة عطيل قائده ومولاه . لأسباب في طبعه من ناحية . ولأسباب أخرى ظنها في سيده . حيث يشك في أن

عطيل قد وطأ امرأته إميليا ، ولتقديم عطيل لكاسيو عليه إذ جعله مساعده على القيادة .

أما توظيف هاملت للعلامات المضللة في خطابه ، فهي صنيعة يستتر خلفها إذ يتخذها قناعاً يقيه كشف الملك ومستشاره وحاشيته لحقيقة بحثه وراء سر مقتل أبيه ومصداقية ما أخبر به الشبح . إذن فقد وظف هاملت العلامات المضللة تقية يتقي بها عيون الجواسيس الذين بثهم عمه في كل مكان يتواجد فيه ، كشفاً لأمره. ورغبة مستميتة لمعرفة هاملت بحقيقة ما اقترفه عمه من اغتياله لأخيه واغتصاب لعرشه ولفراشه .

إن الفرق بين توظيف هاملت للعلامات وسيلة تضليل لعمه وللحاشية ، كان هدفه الحقيقة والعدل في الحكم وفي الفعل في حين أن ياجو وظف العلامات المضللة وسيلة تنفيس عن حقد دفين وطبع خسيس . كما فعل كلوديوس وصولاً إلى قلب جرترود في هاملت ثم وثوباً إلى العرش على جسد هاملت الأب وروحه .

ولا شك أن خطاب هاملت قائم كله بدءاً من لقائه الأول مع شبح والده حتى مسرحية (المصيدة) التي اصطنعها بأداء الفرقة الجوالة أمام عمه وأمه والحاشية قد تأسس على العلامات المضللة ، باستثناء مواقف متفرقة كتلك التي تدور بينه وبين هوراشيو أو بينه وبين أمه . ولعل علامات خطابه الزائف التي قصد به تضليل أوفيليا كانت أشد وطأة على نفسه ، لأنها تتجه ضد ما يشعر به حقيقة من حب عميق لأوفيليا :

" هاملت : ها ، ها ، أعفيفة أنت ؟

أوفيليا : سيدي !

هاملت : أجميلة أنت ؟

أوفيليا : ماذا تعني يا سيدي ؟

هاملت : أعني إن كنت عفيفة وجميلة معاً . وجب على عفافك أن يجعل الوصول إلى جمالك محرماً .

أوفيليا : وهل للجمال يا سيدي ما يتعاطاه خير من العفاف ؟

هاملت : بالضبط . للجمال قدرة على تحويل العفاف إلى فجور
أشد ما للعفاف من قدرة على قلب الجمال إلى صورته .
كان هذا القول يوماً من الأضداد ، ولكن عصرنا
هذا قد مده بالبرهان . كنت أحبك يوماً " [٧٣]

إن جملة " كنت أحبك يوماً " هي العلاقة الحقيقة التي يقاوم بها صدق مشاعره زيف خطابه لها ، وهي ربما أفلتت منه رغماً عنه من خلف علامات (خطابه / القناع) وما لم تبادر أوفيليا بالتعليق لربما كان قد ترك للسان مشاعره الحقيقية نحوها أن يسترسل :

" أوفيليا : يقيناً يا سيدي ، لقد حملتني على اعتقاد ذلك "

هذا التعليق جعله ربما يسترسل في إرسال علامات التضليل الذي أراده وقاية لنفسه من مكائد أبيها وعمه ، وخوفاً من أن يغلبه هواه فيحيد عن علاماته المضللة :

" هاملت : كان عليك ألاّ تصدقيني فالفضيلة لا تطعم جذعنا
القديم إلاّ ويظل فينا شيء من مذاقه . ما أحببتك قط
أوفيليا : إذن فقد خدعت . " [٧٤]

لعل هاملت لم يطعن من أحد بعد قدر طعنته لنفسه وهو يتلفظ بقول بعيد كل البعد عن صدق مشاعره نحوها، ولعل ما يعمق الجرح تعليقها الاستنكاري على ظاهر قوله من أنه قد خدعها ، لذلك فهو يتهرب في رده الذي لا يثبت شيئاً ولا ينفي شيئاً :

" اذهبي إلى دير وترهبي "

وهو يمعن في التهرب بعدم التحديد في مقاصده ، إذ يلفتها أو يوحي إليها بأن السبب ليس فيها هي بالذات . ولكن الأمر متعلق برأيه بوجه خاص في مسألة البشر بصفة عامة فهم كلهم خطاؤون : " أتريدين أن تلدي الخطاة ؟ "

---

[٧٣] هاملت ، نفسه ، ف. الثالث ، م. الأول .
[٧٤] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر ١٢٤ - ١٣٦ ، ص ٨٢ .

ثم ينفي أي نوع من الاتهام بصفة ذاتية ليصم الناس كلهم بادئاً بنفسه :

" أنا نفسي على قدر من العفة ، ولكن بوسعي رغم
ذلك أن أتهم نفسي بأمور هي من الإثم ما يجعل أمي
تتمنى لو لم تكن ولدتني . إني شديد الكبرياء ، حقود الثأر ،
عنيد الطموح ، ورهن إشارتي من الآثام ما يعجز فكري
عن حصره ، وخيالي عن تحديد شكله ، ووقتي عن تنفيذه "
" كلنا أنذال وأوغاد . إيّاك أن تصدقي واحداً منّا " [٧٥]

إن هاملت يوظف العلامات المضللة لأوفيليا ويلمح باتهامها دون أن يتهمها لأنه يحول الاتهام إلى البشر جميعاً ، وذلك لكونه محباً متيّماً بها ولكنه يعلم أنها مدسوسة عليه من الملكة والملك بتحريض مباشر من أبيها . كما أنه بتلك العلامات التضليلية يحميها فقوله : " كلنا أنذال وأوغاد . إيّاك أن تصدقي واحداً منّا " يحذرها من الرجال عامة ربما لخشيته أن تتحول عنه إلى آخر وكأنه يريدها باقية على حبه ريثما يسقط قناع الجنون المزيف الذى اتخذه فخا يسقط فيه عمه .

تخفي والدها خلف الستارة كان عاملاً في اتخاذه للعلامات المضللة في خطابه العاطفي لها وهو ما يؤكده سؤاله لها فجأة : " .. .. أين أبوك ؟ "

وهو يعلم أنها وظفت من قبل أبيها بمؤازرة الملك والملكة كعلامة مضللة له . بهدف كشف حقيقة ما يستتر وراءه ، وهو يتأكد من تضليلها له بإجابتها على سؤاله الفجائي عن أبيها :

" في البيت يا سيدي " لذلك كان جوابه لوناً من ألوان التقريع المقذع :

" فليغلق المصاريع على نفسه . لكيلا يلعب دور
الأبله المأفون إلاّ في بيته . وداعاً " [٧٦]
" لن تنجي من المذلة ولو كنت عفيفة كالجليد
نقية كالثلج ، اذهبي إلى دير وترهبي ، اذهبي . وداعاً "

---

[٧٥] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر ١٢٧ – ١٣٦ ، ص ٢٨ .
[٧٦] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر ١٣٨ – ١٣٩ ، ص ٨٣ .

" إلى الدير اذهبي ، وأسرعي ، وداعاً "

" لقد سمعت الكثير عن أصباغكن وطلائكن .

وهبكن الله وجهاً ، وتجعلن لكّن وجهاً آخر .

ترقصن ، وتتكسرن ، وتلثغن ، وتلقبن مخلوقات

الله بأسماء من عندكن . وتجعلن للخلاعة حجة من

جهلكن . عني بكن ، لا أريد منكن شيئاً بعد "

إن في قولــه اذهبي إلى ديـر وهي الكلمة (Nunnery) التي كان لها في عصـر شكسـبير معنى آخر هو " المبغى " – مكان ممارسة البغاء – في هذه التورية اللفظـية لاشـك قـذف ، يعـبر عن فجيعته في أوفيليا لأنها استخدمت ضده وسمحت لنفسـها بممارسـة تلـك اللعـبة وهـي حبيبـته . ومـع ذلك فإن حبه لها جعله يحول علامات خطابه فيوجهها إلى جنس النساء (وفي ذهنه أمه بالتأكيد).

ولاشك أن هذه العلامات المضللة التي يوظفها هاملت في خطابه المفترض أنه خطـاب عـاطفي – لاشـك لا تـنجح في الدلالة عند الملك على خلل في عقل هاملت لذلك يعقب مشككاً في اعتقاد بولونيوس بأنه مختل بسبب حبه لابنته :

" الملك : الحب ؟ عواطفه لا تنحو ذلك المنحى ،

وأقواله ، وإن يكن يعوزها شيء من السبك ،

لا تشبه الجنون . في روحه شيء

قعدت عليه كآبته قعود الطير

وإني لأخشى أن ما سيفقس لن يكون

إلاّ ضرباً من الخطر . ومنعاً لهذا الخطر

قررت بأسرع الحزم معالجة الأمر

عليه بالذهاب حثيثاً إلى انجلترا

لمطالبتها بدفع ما أهملناه من جزية " [٧٧]

---

[٧٧] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر ١٦٩ – ١٧٦ ، ص ص ٨٤ – ٨٥ .

لاشك في أن حبه العميق لأوفيليا قد أبطل – إلى حد ما – مفعول توظيفه لعلامات التضليل التي قصد بها توكيد جنونه المزيف، الأمر الذي كشفه عمه الملك الداهية، حيث لم تقنعه العلامات المضللة التي بثها هاملت في ثنايا خطابه لأوفيليا لإثبات مظاهر الجنون عنده وهو ما يترتب عليه إثبات خطورته على العرش ومن ثم صدر قرار بنفيه إلى إنجلترا. وهو يحمل أيضاً علامة معلنة مضللة وإن كان النفي لسبب آخر مسكوت عنه :

" Claudius : For the demand of our neglected tribute. "

" كلوديوس : لمطالبتها بدفع ما أهملناه من جزية "

في حين أن ما تخفيه تلك العلامة المعلنة مبيت في نية الملك وترتيبه التآمري مع زميلي دراسته (روزنكرانتز وجلدنسترن) وهو ما تتضمنه رسالة الملك التي يحملها هذان الوغدان المصاحبان لهاملت إلى ملك إنجلترا حيث تشير إلى ضرورة قتل هاملت.

الدلالة المسكوت عنها في خطاب هاملت :

تتفق مظاهر نظرة هاملت مع نظرة أمه لحادثة وفاة أبيه ولكنها تختلف في باطنها ذلك أن للكلمة في سياق الجملة أو العبارة وظيفة ذات ظاهر وباطن . أما ظاهر الجملة فيكشف عنه فهم طبيعة العلاقة بين الراسل والمرسل إليه . أما المسكوت عنه في الجملة فيحتاج من الناقد جهداً تأملياً وعمقاً في فك شفرته .

وفي مسرحية هاملت تتعدد مظاهر المسكوت عنه ويتضح ذلك مما تطرحه الحوارية الدائرة بين الملك وهاملت وأمه للعديد من التساؤلات ، ومن بينها هذا التساؤل : هل تتوافق نظرة هاملت لمسألة موت أبيه مع نظرة أمه أم تتباين وتختلف عنها . فهاملت يصادق على ما تراه أمه :

" .. .. أنت تعلم أنه أمر عادي : ما من حي إلاّ ويموت يوماً

عابراً من خلال الطبيعة هذه في اتجاه الأبدية.

هاملت : أجل يا سيدتي ، إنه لأمر عادي . " [78]

---

[78] نفسه ، ف. الأول ، المشهد الثاني ، السطر ٧٢ – ٧٤ ، ص ٣١

وهـنا يسـقط بـين يـدي هاملت إذ يترتب على اتفاق رأيه مع ما رأت أمه .
في تساؤلها الاستنكاري لمظاهر حزنه الشديد :

" إن لم يكن عادياً ، فلم يبدو لي كأنه أمر خاص لديك ؟ "

غير أن هاملت وقد أحس منذ البداية مرارة في زواج أمه من عمه الذي جلس علـى العـرش ونـام عـلى سـرير أبيه حيث سطا عليهما معاً وبضربة واحدة بعد شهر واحـد مـن مـوت الأب ، فارتاب في الأمر إذ أن ذلك الفعل لم يكن مظهراً مناسباً ولا هـو لائـق في ذلـك التوقيـت القريـب جـداً مـن واقعـة رحـيل الأب الملـك - الزوج والأخ ! ! -

وهـاهو إذ يجـد (زوج الأم - العـم - الملـك) والأم معـه يـريان أنـه يظهـر بمظهر غير لائق ، لكونه يعيش حالة حزن على فقد والده .

إذن فكـلا الطـرفين منـتقد المظهـر مـن قـبل الطـرف الآخـر هاملـت ينـتقد مظهـرهما الـذي لم يـراع التقاليد الواجبة لمراسم الحداد والملك والملكة ينتقدان مظاهر حزنه على موت أبيه لأنه يدرك أن تلك سنة الحياة ! !

لذلـك نجـد هاملت يتحول من حالة إحساسه بخطأ ما فعلته أمه وعمه بما يجـافي تقالـيد الحـداد ومـراسمه بتسـرعهما في الاقـتران ، ليصـبح مجـرد الإحساس بالخطـأ ، إدراكـاً للأمـر بوصـفه خطيـئة لا خطـأ لأن الخطأ ، فعل عادي ، يقع في الغالـب دون ترتيـب أو قصد أو سبق إصرار وترصد ، وبما لا يخالف شرع السماء .
أمـا الخطيـئة فهـي خطـأ كـبير مقصـود مخالف لشرع السماء . فإذا كان الموت شيئاً عاديـاً ، فـإن الحـزن عـلى وفـاة أقرب الأقرباء وفراقه أمر عادي أيضاً ، فلماذا يبدو ذلـك مسـتنكراً ومنتـبذاً مـن الأم ، زوجة القتيل ، خاصة وقد كانت في حياته تظهر الحب كله ، وكان الأب الفقيد يبادلها الحب بما هو أضعاف عاطفتها نحوه . ربما دار هذا كله في عقل هاملت سريعاً فكان رده على أمه بشيء من الاحتداد :

" هاملت : يبدو لك يا سيدتي ؟ أنه ولا ريب أمر خاص " [٧٩]

" Hamlet: Ay, madam, it is common.

---

[٧٩] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر : ٧٥ - ٧٦ ، ص ٣١ .

Gertrude: If it be,
Why seems it so particular with thee?
Hamlet: Seems, madam? Nay, it is. I know not 'seems'. "

هـذا الـرد المتسـائل في اسـتنكار كأنـه يـريد أن يقـول لها (هل يبدو لك أن حـزني عـلى مـوت أبي أمر لا يجب أن يكون خاصاً بي ؟! لأنه أمر لا يبدو لي أنه خـاص بـك وأنت زوجه التي أحبها ؟! " ذلك هو حل شفرة خطابه لأمه . ومن ثم فهـو يؤكد يقيناً أن موت أبيه أمر خاص به وكان يجب أن يكون أمراً خاصاً بها هي أيضاً فهي زوج الملك الفقيد وهي أمه هو.

لذلـك فـإن شـفرة خطابهمـا الـذي يبدو ظاهرياً أنه متوافق ، يحلها خطابه الذي يفرق بين مظاهر الحزن البادية من علامات الأزياء السوداء والتنهدات والدموع الدالـة عـلى الحـزن ، وبـين العلامات غير الظاهرة التي تختفي لارتباطها بالمسكوت عنه في خطابه أو في المظاهر المادية الملموسة سمعاً ورؤية :

" لا عباءتي الحالكة وحدها يا أماه
ولا المألوف من ثياب السواد الحزين
ولا التنهدات العاصفة من ضيق النفس
لا ، ولا النهر السخي من العين
ولا غضون الغم في المحيا
بكل ما للحزن من أشكال وحالات ومظاهر ،
بكافية للدلالة على حقيقتي . هذه كلها إنما تبدو ولا ريب ،
لأنها أفعال بوسع المرء تمثيلها :
غير أن في نفسي ما يعجز عنه كل مظهر :
وما هذه إلاّ سرابيل الأسى وزينته . " [80]

ولأن هاملت يفض صمت ما كان عنه ساكتاً في خطابه الانفجاري الموضوعي هذا ، بما يفحم أمه ، فلا تضع منطقاً ، فإن ذلك الانفجار الهادئ الذي ألجم لسان

---

[80] نفسه ، الفصل والمشهد ذاتهما ، السطر ٧٥ - ٨٦ ، ص ٣١ .

الأم . ووضعها في موضع اللوم يلزم محرك الصراع المكافئ أن يتصدى لقوله في لين وخبث لا يجيده غير متآمر وداهية بكلام يبدأ ناعماً ثم يتدرج إلى الغلظة :

" الملك : جميل من طبعك وحميد يا هاملت
أن تقوم بشعائر الحداد هذه من أجل أبيك
ولكن عليك أن تعلم أن أباك فقد أباً له .
ذلك الأب الفقيد فقد أباه . فكان على خلفه
بما ترتب عليه من واجب بنوي
أن يحزن حداداً عليه لفترة ما . " [٨١]

إلى هنا يبدو خطاب العم ذا نبر وعظي ، تعليمي يؤكد حقيقة الموت بوصفه اليقين المادي المؤكد . غير أن هذا الخطاب علامة دالة على تسلل الأفعى ناعماً في مظهره . ثم يفتح العم فاهه ليظهر الناب السام :

" . .. بيد أن المثابرة ،
على عزاء لا ينثني ، عناد شرير
إنه حزن لا يليق بالرجال .
يدل على إرادة تمردت على السماء
وقلب غير حصين ونفس أعوزها الصبر
وإدراك بسيط لم يثقف . " [٨٢]

وهو إذ ينتهي باتهام هاملت بأنه عنيد وشرير وأنه بعد لم يصبح رجلاً وأنه متمرد على السماء وأن الخيرة تنقصه فإنه يطعن على اعتقاده الديني ويشكك في تحمله وإدراكه ، ليصل في النهاية إلى الصفعة الأخلاقية :

" .. استح يا هذا ، إنه لإثم تجاه السماء ،
إثم تجاه الموتى . إثم تجاه الطبيعة " [٨٣]

---

[٨١] نفسه ، السطر ٨٧ – ٩٢ ، ص ٣٣ .
[٨٢] نفسه ، السطر ٩٢ – ٩٧ ، ص ٣٣ .
[٨٣] نفسه ، السطر ١٠١ – ١٠٢ ، ص ٣٣ .

ومن صور المسكوت عنه ما تضمنته رسالة هاملت إلى الملك بعد عودته من الرحلة التي كانت مرتبة لنفيه إلى إنجلترا وقتله .

وللتفريق بين ظاهر قول هاملت والمسكوت عنه من قوله نتوقف عند رسالتين بعث بهما إلى الدانمرك وهو في طريق عودته من رحلة المنفى الفاشلة ، أولى الرسالتين إلى هوراشيو صديقه .

ولأن العلاقة بين هاملت وهوراشيو علاقة صداقة متينة قائمة على الثقة والإخلاص والمحبة التي لا تشوبها شائبة . لذلك اختار هاملت أن يرسل إليه رسوليه محملين بثلاث رسائل أولها لهوراشيو نفسه . والثانية للملك أما الثالثة فلأمه . وشتان بين رسالة ترسل إلى صديق هو موضع الثقة من الراسل وبين أخرى أرسلها صاحبها إلى عدوه اللدود وثالثة أرسلها لأمه المقترنة بعدوه اللدود .وهذه الرسائل هي ثلاث علامات أيقونية متباينة.

أما رسالته إلى هوراشيو . فتعكس طبيعة العلاقة بوضوح . تعكس واقع الأمر وما يتطلبه من تكليف الصديق للصديق ، تعكس بشكل واضح وصريح ما جرى فوق سطح البحر من عراك بين المركب التي تحمل هاملت وروزنكرانتز وجلدنستيرن في رحلة التآمر على قتله منفياً ومركب القرصنة الذي واجههم لينتهي الأمر بأسر هاملت، والإحسان إليه من اللصوص . ثم التوصية إلى هوراشيو ليسهل لرسوليه توصيل رسالتيه : رسالته إلى عمه الملك المتآمر ضده ورسالته إلى أمه . فالعبارات واضحة المعاني تكشف علاماتها الأيقونية – التي تنوب عن صاحبها – عن دلالاتها في وضوح إلى حد كبير ، إلاّ من بعض الجمل التي يحترز فيها هاملت مثل :

" لدي كلمات أسرها في أذنك ولكن
ما أخفها بالنسبة إلى عيار ما أريد قوله ! "
" أما روزنكرانتز وجلدنستيرن فما زالا في طريقهما إلى إنجلترا
وعن كليهما لدي الكثير لأقصه عليك . "

الدلالات واضحة من ظاهر العلامات اللغوية . وما تسكت عنه العلامات اللغوية هو موضع سر لا يريد هاملت الإفصاح عنه في رسالته . وإنما يترك ذلك للمشافهة والمواجهة .

غير أن الأمر يختلف عند النظر في محتوى رسالته إلى عمه الملك ، ليس لكونهما عدوين، ولكن لما تكشف العبارة وعلاماتها اللغوية عنه بما لا يوجه إلى أحد الملوك ، حتى مع كون الملك يعيش حالة من القلق من هاملت . ومع عجزه عن فعل عنيف ظاهر للعيان في مواجهته لسببين أولهما أنه زوج أمه جرترود الملكة وهي لا يمكنها العيش بدونه، وثانيهما :

" هو ما تكنه له الدهماء من حب عظيم

فتغمس مساوئه كلها في ودها له ،

وكالينبوع الذي يقلب الحطب إلى حجر

تجول أصفاده إلى محاسن . "

علامات لغوية تدخل نطاق التعبيرات أو الدلائل المسكوت عنها :

كجملة : " يا صاحب العز والجبروت " [84]

فهو يصفه بالطغيان. لأن صاحب الجبروت مع كل ما يتصف به من طغيان فهو صاحب عز، لأن طغيانه لا ينال من عزه هو. ولكنه يذل غيره. فهو عزيز ليس بحب الشعب له وليس لزعامته وإنما لجبروته .

وجملة " وطئت مملكتكم عارياً " تثير الشك فلفظة (وطئت) غير (قدمت) أي جئت ولكنها تتعدى ذلك إلى ما يعني القدوم على الرغم من عدم رغبتكم أو إكراهاً لكم. وكذلك لفظة " عارياً " فتلك لا تقال للملك. بالإضافة إلى ما تحمله من دلالة باطنية ، الأمر الذي يجعل الملك يرددها بعد أن سأله لايرتس :

لايرتس : أتعرف خطه ؟

الملك : إنه خط هاملت " عارياً ! "

---

[84] نفسه . ف. الرابع ، م. السابع ، ٤٧٧ - ٤٩ ، ص ١٣٤ .

" فالعري هنا ليس عرياً مادياً ، حتى مع كونه عائداً من البحر ، لأن عودته برسولين محملين برسائله المكتوبة إلى (هوراشيو ، عمه الملك ، أمه) هي عودة تغيرفيها مظهره تماماً من إدعاء الجنون إلى المواجهة المباشرة مع الملك .هو عري معنوي ، كناية عن كونه عارياً من التقاليد و القيم الواجبة عليه للمجتمع وللأصول ولآداب التعامل وذلك ما يؤكده قوله :

" .. .. وغداً سأستأذن منك أن

أرى عينيك الملكيتين ، وعندئذٍ .. .. "[85]

إن المرء لا يقول لشخص ما " أرى عينيك " إلاّ بهدف الإعلان عن المواجهة أو (كشف الأوراق) للكشف عن كذب أحد الطرفين ، والمرء لا يضع نفسه في مواجهة مباشرة مع ملك ، إلاّ إذا كان من القوة مع ضعف الملك وهوان فعله في نظر متحديه. مما يؤكد طبيعة المواجهة بين متعادلين : (هاملت – عارياً) أي مستعداً للمواجهة دون خوف أو حياء أو مراعاة لشيء من التقاليد أو المراسيم .

(إن الملك يبدو قلقاً مذعوراً شأن كل متآمر فشلت مؤامراته) عندما يرى هاملت يعلن متحديا :

" .. .. وعندئذ ، بعد أن استميحك

الصفح والغفران ، سأسرد وقائع عودتي الفجائية

العجيبة .. .. "[86]

إذ سيشيع أمر المؤامرة التي اكتشفها هاملت ، والتي حاكها عمه الملك ، للتخلص منه سرّاً على يد ملك إنجلترا فور أن يطأ بقدمه أرض إنجلترا . تلك المؤامرة التي عرفها هاملت لمّا فض ختم رسالة عمه إلى ملك إنجلترا التي حمّلها لصديقيه ثم غيرصيغة الأمر من قتله إلى قتل رفيقيه ، وهذا ما تكشفه حاشية رسالته: " لوحدي" تلك اللفظة التي توقف الملك عندها ، مثلما أوقفه لفظ " عارياً " مما زاد في ارتباك الملك ، لأن عودته منفرداً تدل على احتمال هروبه من رفيقي رحلة المنفى

[85] نفسه ، ف. الرابع ، م. السابع ، السطر: ٤٧ – ٤٩ ، ص ١٣٤ .

[86] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر: ٤٩ – ٥١ ، ص ١٣٤ .

المكلفين بمراقبته وتسليمه إلى حتفه ، أو تخلصه منهما ، خاصة وأنه صاحب سابقة قتل (بولونيوس). لذلك كله يقف الملك في دهشة من أمره وفي حالة عجز عن التصرف ، لذا يستنجد بغيره ، لأول مرة ؛ بعد أن تأكدت عودة هاملت كاشفاً صدره ومتحدياً دلالة فشل مهمة كلبي الحراسة (روزنكرانتز وجلدنستيرن) في تنفيذ المهمة التآمرية ضد هاملت . إنه يطلب من لايرتس النصيحة :

" هل من نصيحة ؟ " [٨٧]

وهناك من التعبيرات ما تحمل علاماتها اللغوية أو غير اللغوية من الدلالات المسكوت عنها الكثير ؛ فلايرتس فور علمه بغرق أخته يعبر عما يجيش به صدره ، دون أن تكشف علاماته اللغوية عنه كشفاً ظاهراً :

" الملكة : غرقت ، غرقت .

لايرتس : ما أغزر ما أنت فيه من ماء يا أوفيليا ،

فلأمنع دمعي أنا . ولكن ذلك

دأبنا ، ولن تتنحى الطبيعة عن فطرتها ،

مهما يقل العائبون . وحين تكف هذه ،

ستبرز المرأة التي في . ... " [٨٨]

إن غرق أوفيليا في رأيه ، هو غرق في دموع حزنها . قبل غرقها في النهر . فالغرق في الحزن ترتب عليه الغرق المادي – علامة أولى أدت إلى العلامة الثانية – وهو لا يريد الغرق في دموعه كما حدث لأوفيليا لأنه يريد أن يثأر والثأر يحتاج إلى حبس ماء العيون ، وكبت الأحزان لأن التنفيس عنها يكفه عن التنفيث حقداً وكراهية . وهو لا يريد التطهير . ذلك هو المسكوت عنه في عبارته . لأن البكاء من صفات المرأة والضعف النسوي ، وهو أمر لا محالة واقع . فالفطرة تحكمه أو تفرضه حزناً على عزيز انطفأ نجمه وغاب عن الحياة ، وهو وإن كان ضعفه الذي هو ضعف

---

[٨٧] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر : ٥٧ ، ص ١٣٥ .

[٨٨] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر ٢٠٠ – ٢٠٤ ، ص ١٣٩ .

خليق بالمرأة سيبرز عن طريق البكاء والدمع الغزير ، إلاّ أن ذلك سيحدث بعد أن ينال ثأره .

وهناك من المواقف الدرامية ما يشير إلى المسكوت عنه ، ومثال ذلك الرسالة الضمنية التي حمّلها الملك " لأوسرك " ليفت بها من عضد هاملت قبيل منازلته المقررة مع لايرتس – صاحب الثأر – المحفز من الملك ، رغبة في خلاصه من هاملت . والأكثر صدقاً في نظري – رغبة في الخلاص من هاملت ولايرتس كليهما– .

" أوسرك : مولاي الكريم ، إن كان في صداقتكم متسع ،

أطلعتكم على أمر أناطه بي صاحب الجلالة " [89]

إن مجرد كونه رسولاً من قبل الملك يشير عندنا وعند هاملت لاشك دلالة عدم الثقة ، فالمتآمر لا يبعث إلاّ بمتآمرين صغار ينفذون إرادته التي لاشك تنطوي على جرم . وقد كشفه هاملت بالحدس قبل أن يتفوه بكلمة ، أو يعلن عن تكليف الملك له :

" أوسرك : (يخلع قبعته وينحني) أهلاً مرحباً بسموكم وقد عدتم إلى الدانمرك .

هاملت : إنني بكل تواضع أشكر لك لطفك . (جانباً لهوراشيو)

أتعرف ذبابة الماء هذه ؟

هوراشيو : كلا يا مولاي .

هاملت : إذن فقد أنعم الله عليك . لأن معرفة هذا الرجل

رذيلة . إنه صاحب أراض شاسعة ، وكلها خصبة

ممرعة . أينما وجد حيوان هو سيد الحيوانات رأيت

معلفه على مائدة الملك . إنه غراب . ولكنه كما

قلت ، يملك الشواسع من القذارة . " [90]

إن خلع أوسرك لقبعته مظهر عرفي دال على احترامه لمن هو أعلى منه منزلة. غير أنه هنا علامة رمزية : إذ أن هاملت يعرف الرجل الدسيسة عليه ، ومن

---

[89] نفسه ، ف. الخامس ، م. الثاني ، السطر : ٩٧ – ٩٨ ، ص ١٥٤ .

[90] نفسه ، الفصل والمشهد ذاتهما ، السطر : ٨٩ – ١٠٠ ، ص ١٥٤ .

معرفته الحقة للمبعوث ولمن بعثه يخمن في موضوع بعثته أو يحدس بها . لذلك طالبه هاملت بإعادة قبعته إلى رأسه بعد أن يظهر قبوله لأمر الملك :

" هاملت : وإني لأتقبله بكل جد وعزم . أعد قبعتك إلى ما

صنعت له . إنها للرأس .

أوسرك : شكراً يا صاحب السمو . ولكن الطقس حار .

هاملت : بل صدقني ، إنه بارد جداً . فالريح شمالية . " [91]

إن هاملت قد استنتج من معرفته للمبعوث(أوسرك) ومعرفته بالملك– آمره – مضمون البعثة ، وكشف عمّا في رأس المبعوث من مهمة ملكية مبيتة للتحايل ومعاونة التآمر بشكل آخر ، لذلك طالب المبعوث أوسرك بتغطية رأسه ، بعد أن كشف ما بها دون لفظ . فالقبعة هنا رمز تغطية للفكر ، أو للمسكوت عنه في هذا الموقف الدرامي؛ ذلك الذي لم يفصح المبعوث عنه في حين تمكن هاملت عن طريق خبرته بعمه وبمبعوثه وعن طريق ما عاناه من أساليب عمه التآمرية ؛ تمكن من فك شفرة المسكوت عنه في هذه المهمة الملكية الحديثة ، وهي محاولة فت عضد هاملت قبيل المعركة التي تحددت بينه وبين لايرتس – طالب الثأر – ليس لصالح لايرتس بل لصالح الملك نفسه ، لأن انتصار أحد المتبارزين على الآخر فيه تهديد للملك . فالملك لا يريد أحداً أقوى منه . فإذا أطلعنا مع هاملت على فحوى الرسالة الشفهية – بوصفها علامة أيقونية أيضاً لأنها لا تؤدى على لسان صاحبها مباشرة بل تنقل إلى هاملت عبر وسيط يحملها وهو أوسرك ، وكأنه هنا علامة أيقونية أو بديل بشري لها

" أوسرك : .. .. سيدي ،

في الآونة الأخيرة جاءنا البلاط لايرتس . إنه

والحق يقال سيد أصاب من الشهامة غايتها ، وما

ديدنه إلاّ أسمى المزايا . وهو ، عافاكم الله لطيف .

المعشر ، فائق المظهر . بل إنه ، إذا قلنا فيه قولة

---

[91] نفسه ، الفصل والمشهد ذاتهما ، السطر ٩٩ – ١٠٠ ، ص ١٥٤ .

الحس والإنصاف . دفتر لآداب السادة وصفاتهم
وإنكم فيه لواجدون المحتوى الكامل لكل ما يود النبيل
الاقتداء به .

هاملت : سيدي ، إن نعتك إيّاه لا يعاني فيك نقصاً أو
ضياعاً . ولو أنني أعلم أننا لو أردنا تفصيله تعداداً
لداخت الذاكرة في حسابه وترنحت لسرعة إقلاعه .
ولكنني مصداقاً لمدحه وإكباره أقول إنه امرؤ
عظيم القدر ، يموج بسجايا العز والندرة بحيث
إذا أردنا صحة الوصف ، لن نجد مثيله إلاّ في مرآته .
وكل من يبغي الاقتداء به ليس إلاّ ظلاً باهتاً من
ظلاله " [92]

ومع أن هاملت يسخر من الرجل إلاّ أنه يقدر خصمه ، ويعلن للرجل أن من يقتدي به فهو ظل له ، مما يؤكد له أن هاملت لا يمكن أن يكون ظلاً لأحد . إلاّ أن الرجل مبرمج على مدح لايرتس وتمجيد بطولته وقدرته الفذة على استخدام السلاح :

" أوسرك : إنك لا تجهل تفوق لايرتس
هاملت : لا أجرؤ على الاعتراف بذلك ، لئلا أقارن به تفوقاً .
إذا أجاد المرء معرفة غيره فقد عرف نفسه
أوسرك : أعني بالسلاح يا سيدي . ومما يعزى إليه . أنه
لا صنو له في تفوقه
هاملت : وما سلاحه ؟
أوسرك : السيف والخنجر " [93]

" أوسرك : لقد راهن الملك على أن لايرتس في اثنتي عشرة جولة

---

[92] نفسه ، ف. الخامس ، م. الثاني ، السطر : ١١٠ – ١٢٥ ، ص ص ١٥٤ – ١٥٥ .
[93] نفسه ، الفصل والمشهد ذاتهما ، السطر ١٤٠ – ١٤٦ ، ص ١٥٥ .

بينك وبينه لن يفوقك بأكثر من ثلاث إصابات .
فراهن على اثنتي عشرة إصابة مقابل تسع إصابات
وهو يأمل أن تقام المبارزة في الحال ، إذا تكرمتم
سموكم بالجواب . " [٩٤]

إن هاملت يدرك أهمية لفظة (في الحال) لأن الملك متعجل على بدء المبارزة وهاملت على غير استعداد وتهيؤ حتى يضمن أن لايرتس سيقتله بعد كل الاستعدادات واللياقة التي أخبر بها لسان الملك (أوسرك) علامة الملك الأيقونية – ولذلك كان جواب هاملت قاطعاً :

" هاملت : وإذا كان جوابي " كلا "

ولكن الملك اللحوح يرسل رسولاً آخر يستحث هاملت على المبارزة في الحال ويكشف عما صمت لسان رسوله – الأيقونة الأولى – عن قوله :

" النبيل : مولاي ، لقد بعث جلالته إليكم برسالة مع الفتى
أوسرك ، فعاد ليقول إنكم تنتظرونه في القاعة
وهو يبعث الآن إليكم ليسأل أما زلتم تودون منازلة
لايرتس أم تؤثرون التريث ؟ " [٩٥]

وإزاء هذا الإلحاح الملكي المتعجل مع إيمان هاملت بالقدر يوافق على إقامة المبارزة رغماً عن اعتراض هوراشيو

ومن العلامات الحركية المرئية ما يرشد أيضاً إلى الدلالة المسكوت عنها ، كما في مبارزة هاملت ولايرتس ، حيث يجرح لايرتس هاملت بالسيف المسموم الذي وضعه الملك في يده ليخدش به هاملت ، ولو غيلة . وقد فعل :

" (لايرتس يجرح هاملت . ثم يتعاركان . ويتبادلان السيفين . فيجرح هاملت لايرتس) " [٩٦]

---

[٩٤] نفسه ، السطر ١٦٣ – ١٦٧ ، ص ١٥٦ .
[٩٥] نفسه ، الفصل والمشهد ذاتهما ، ص ١٥٧ .
[٩٦] نفسه ، ف. الخامس ، م. الثاني ، ص ١٦١ .

إن الصدفة هنا أيضاً توقع لايرتس في المحظور :

" لايرتس : كعصفور وقعت في شركي ، يا أوسرك
لقد قتلت عدلاً بغدري . "

إن الملك مشغول بأمر موت هاملت والخلاص منه ، لذلك لا ترد منه مجرد إشارة إلى ما حدث للملكة وهي تحتضر بسم الخمر الذي سممه الملك لهاملت في كأس وشربت منه ورفض هاملت للمرة الثانية أن تلمسه شفتاه ، فأوسرك يطلب الاعتناء بالملكة ولكن زوجها لا يلتفت مجرد التفاتة نحوها وهي تموت ، وهاملت يتساءل " كيف الملكة ؟ " وهو يحتضر وزوجها لا يلتفت مجرد الالتفات نحوها ولكنه يبرر جرمه :

" الملك : أغمي عليها لرؤية النزيف "

ولكن الملكة تكشف كذبه بعد فوات الأوان :

" الملكة : لا ، لا . الشراب ، الشراب . أواه حبيبي هاملت
الشراب ، الشراب ! سموني ! (تموت الملكة)

فالملكة تموت بالسم المعد لهاملت وكذلك هاملت ولايرتس ، وهذا ما يدركه هاملت بإشارة لايرتس الذي يحتضر :

" هاملت : ياللرجس ! كيف ، كيف ؟ أوصدوا الباب !
غدر ، غدر ! ابحثوا عنه !

لايرتس : إنه هنا يا هاملت . في قبضة المنية أنت ،
ولن يسعفك في الدنيا دواء
لم يبق فيك نصف ساعة من الحياة
وسلاح الغدر في قبضتك أنت ،
مسموم غير مفلول . عليّ دارت
الخديعة النكراء . انظر ، ههنا رقدت .
ولن أقوم ثانية ، وأمك سمت .
لا أستطيع أكثر .. الملك .. الملك .. هو الملوم

هاملت : والنصل مسموم أيضاً !

إذن عليك به يا سم ! (يطعن الملك)

الجميع : خيانة ، خيانة !

الملك : دفاعاً عني يا صحبي ، ما أنا إلاّ جريح " [٩٧]

وكأن الملك لا يدري إن كان السيف الذي طعنه به هاملت مسموم ! ! هو يدري فهو يرى ما حدث للايرتس من طعنة ذلك السيف ، فماذا يفيده طلب الدفاع عنه وإدعاء أنه مجرد جريح ؟ إنه حب الحياة ليس إلاّ :

" هاملت : هاك أيها الدانمركي السفاك ، الزاني اللعين ،

اجرع هذه الكأس . أجوهرتك هنا ؟ (يقحم بقايا الكأس في فم الملك)

ألحق بأمي ! (يموت الملك) [٩٨]

لايرتس : عقاب عادل

إنه سمٌ هيّاه بنفسه . " [٩٩]

هاملت بين العلامة الأيقونية والعلامة الميتاتياترية :

بما أن العلامة الأيقونية هي العلامة التي " تحاكي أو تعكس معناها في شكلها مثل الصورة الفوتوغرافية ، فهي ورقة مطبوعة تحيل إلى شكل ما عن طريق محاكاة مظهره الخارجي " [١٠٠] فإن أول علامة في مسرحية هاملت تتطابق مع هذا التعريف هي (الشبح) فهو صورة مجسدة تجسيداً نورانياً أو شبه نوراني للملك القتيل والد هاملت. وهو يقوم نيابة عن أبيه الذي اغتيل بالإخبار عن حقيقة موته غيلة بيد أخيه الذي يجلس على العرش ويمتطي سرير زوجته بما يخالف شرع السماء في معتقد بلاد الدانمرك. إذن فالأيقونة الشبح تنتج لهاملت ولصحبه دلالة

---

[٩٧] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر : ٣١٨ – ٣٣١ ، ص ١٦٢ .

[٩٨] نفسه ، السطر : ٣٣٢ – ٣٣٤ ، ص ١٦٢ .

[٩٩] نفسه ، السطر : ٣٣٥ – ٣٣٦ ، ص ١٦٢ .

[١٠٠] Andrzej Wirth," Semiological Aspects of the Ta'ziyeh " Ta'ziyeh Ritual and Drama in Iran, ed., by Peter J Chilkowski. NewYork University Press 1979.

اغتيال الملك والده على يد أخيه كلوديوس . فعندما يقود الشبح هاملت . فإنما هو علامة تقود إلى الدلالة . ولكن ظهور الشبح في ملابس الحرب مدججاً بالسلاح ينتج لهوراشيو ورفاقه في الحراسة دلالة حالة الحرب التي تنتظر البلاد .

" هاملت : قلتما " مدجج بالسلاح " ؟

كلاهما : مدجج بالسلاح يا سيدي

هاملت : من الرأس حتى القدم ؟

كلاهما : من الرأس حتى القدم يا سيدي " [١٠١]

الرسائل كعلامة أيقونية :

تعد الرسائل علامة أيقونية لأنها تحل محل لسان صاحبها ولفظه الغائب. فتنوب عنه في التعبير عن مراده وحاجته وعلاقته وباعثه ربما . فرسالة هاملت عند عودته سراً من رحلة الشروع المدبر لقتله بيد ملك إنجلترا تنفيذاً لوصية الملك كلوديوس ه علامة أيقونية ، مثلها مثل رسالة كلوديوس إلى ملك إنجلترا تلك التي حمل بها التعيسين صديقي هاملت ، متضمنة رغبة الملك في التخلص من هاملت فهي ورسالة هاملت إلى كلوديوس كلاهما تحل محل لسان صاحبها . ولفظه الغائب:

" الرسول : رسالتان يا مولاي من هاملت

هذه لجلالتكم ، وهذه للملكة . " [١٠٢]

والملك اكتساباً لثقة لايرتس الذي له ثأر عند هاملت ، يكشف محتوى الرسالتين أمامه.

وكذلك يعد التفويض الذي حمله روزنكرانتز وجلدنستيرن إلى ملك إنجلترا والمتضمن الأمر بقتل هاملت علامة أيقونية . وكذلك رسالة هاملت إلى أوفيليا . التي قرأها والدها على مسمع الملك والملكة :

---

[١٠١] نفسه ، الفصل الأول ، المشهد الأول ، السطر ٢٣٢ - ٢٣٥ ، ص ٣٦ .

[١٠٢] نفسه ، ف: الرابع ، م " السابع ، السطر : ٣٩ - ٤٠ ، ص ١٣٤ .

" بولونيوس : (يقرأ) هل للكواكب نار في العلا ؟ تساءلي
هل دارت الشمس يوماً في الفضاء ؟ - تساءلي ،
أيكذب من قال الحقيقة ؟ تساءلي
ولكن عن هواي ، حبيبتي لا تتساءلي .
عزيزتي أوفيليا ، لا أجيد عد هذه التفاصيل ، وأنا
لا أجيد عد تنهداتي والأنين . أما أنني أهواك
يا خير الحسان ، فصدقي ، والوداع !
المخلص لك ، يا أعز من كل عزيز ،
ما دام مالكاً لجسده الآلي هذا
هاملت "
هذا ما أطلعتني عليه ابنتي لطاعتها لأبيها ،
وكذلك أسمعتني ما ترجاها به من القول
وكيف ومتى وفي أي مكان .. "[١٠٣]

إن الرسالة هنا علامة أيقونية ، ولكن ناقل الرسالة (بولونيوس) هو علامة ميتاتياترية واصفة شارحة لأنه لا يكتفي بحمل الرسالة على نصها الذي خطته مشاعر هاملت ، ولكنه يتجاوز النقل إلى التعليق الواصف الشارح .

الممثل كعلامة ميتاتياترية وكعلامة أيقونية :

والممثل في الفرقة الجوالة يتشكل من علامتين : الأولى ميتاتياترية من حيث مهنته في إطارها العام ، لأنه في أدائه المجسد للدور بوصف عمله وظيفة واصفة لأبعاد الشخصية بالتجسيد . غير أنه في تمثيل دور الملك (جنزاجو) في تمثيلية (المصيدة) يشخص الدور ليس بهدف الأداء التمثيلي المبدع ، ولكن بهدف الأداء الوصفي الخارجي للفعل الذي شرحه هاملت له . فهو حينما يؤدي الفعل والقول المطلوب منه وفي حالة أدائه له فهو إنما يؤدي كلام هاملت نيابة عن الملك والد

[١٠٣] نفسه ، ف: الثاني ، م : الثاني ، السطر : ١٢٤ - ١٣٣ ، ص ٦٣ .

هاملت ليحقق رسالة أراد بها هاملت اختبار أثرها على الملك عمه ليتحقق من مصداقية الشبح :

" بلسان خارق العجب . سأجعل هؤلاء الممثلين
يمثلون شيئاً يشبه مقتل أبي
أمام عمي . وسأرقب حينئذ ملامحه ،
سأخرقها حتى الحشاشة ، وإذا بدرت منه
ولو جفلة واحدة ،
عرفت نهجي معه . إن الروح التي رأيتها
قد تكون شيطاناً ، وللشيطان قدرة
على تقمص المظهر السار .. أجل ، ولعله
لضعفي وكآبتي
ولسطوته باستخدام أرواح كهذه ،
إنما يخدعني ليهلكني . عليّ أذن بحجج
أشد تماسكاً من هذه : والمسرحية هي الشيء الذي
سأقبض به على ضمير الملك ! " [١٠٤]

أوفيليا كعلامة ميتاتياترية وكعلامة أيقونية :

وينطبق القول السابق نفسه عن الممثل على الموقف الدراماتيكي لأوفيليا ذلك الذي وظفها فيه بولونيوس والملك وسيلة استدراج لهاملت بتمثيل دور المحبة الصادة لحبه ، لأنها إذ تؤدي الدور الذي رسمه لها والدها بولونيوس بقصد شرح حقيقة ما استنتجه ذهن الوالد في أمر الحالة التي أصابت هاملت من تأثير حبه لابنته – حسب زعمه للملك وللملكة – فإن قيامها بذلك الدور هو بمثابة العلامة الشارحة والمفسرة بهدف تأكيد وجهة نظر أبيها . وهي إلى جانب ذلك عندما تشخص موقفاً غير موقفها الحقيقي ، موقفاً نقيضاً لما تشعر به حقيقة نحو هاملت . فهي تنقل

---

[١٠٤] هاملت ، نفسه ، الفصل الثاني ، المشهد الثاني ، السطر ٥٢٢ – ٥٣٤ ، ص ٧٨ .

نقلاً خارجياً شخصيتها الصّادة لهاملت ، وهي حالة نقيضة لحالتها . فإنما تصطنع هيئة العلامة الأيقونية : علامة الصدود التي هي ليست دالة على مشاعرها الحقيقية بل تدل على وظيفة مؤقتة أريد لها اصطناعها لتعبر عن ضمير والدها :

" أوفيليا : سيدي ، لدى هبات منك

تقت منذ زمن إلى ردها .

هلاّ أخذتها

هاملت : لا ، لا ، لم أعطك شيئاً قط

أوفيليا : سيدي المبجل ، لقد أعطيتنيها

مرفقة بعبارات دبجت بشذى النفس

فزاد قدرها . ولكن عطرها قد ضاع

فخذها ثانية . ثمين الهدايا ، للنفس الأبية ،

يبخس قدرها حين ينقلب مهديها .

هاك ، يا سيدي . " [١٠٥]

إنها تتهمه بالانقلاب على حبهما ، وليس في اتهامها – فيما نعلم – ما يدل على ذلك.كما يشي استعدادها بحمل هداياه إليها على موقف ملفق . هذا بالإضافة إلى إدراك هاملت ، لما يدبره أبوها متآمراً مع الملك لكشف حقيقة أمره فإذا كانوا هم يتنصتون عليه ويصطنعون الحاشية أدوات ضده ، فليس معقولاً أن يظل هو دون صنائع له تتبع أدوارهم التآمرية ، أو تنصته هو أيضاً على جلساتهم التآمرية ، فالقلعة تستنشق هواء التآمر . لذلك يكشف هاملت دورها بوصفها بالونة اختبار :

" هاملت : ها ، ها ! أعفيفة أنت ؟ "

وهي عندما يصدمها بقوله : " كنت أحبك يوماً " وقوله : " ما أحببتك قط " تعود إلى طبيعتها ، وتنبذ عنها بشكل تلقائي وسريع الدور المصطنع الذي كلفت بأدائه ، لذا نسمع لسان مشاعرها الحقيقية نحوه يصيح مستنكراً :

---

[١٠٥] نفسه ، ف: الثالث ، م: الأول ، السطر ١٢٦ ، ص ٨٣ .

" إذن فقد خدعت "

لذلك كان رده على اعترافها بشعورها الحقيقي أمامه كاشفاً لاتهامها لنفسها بما هو مناقض لطبيعتها الجميلة والعفيفة :

" أنـا نفسـي عـلى قدر من العفة ، ولكن بوسعي رغم
ذلـك أن أتهـم نفسـي بـأمور هـي مـن الإثـم مـا يجعـل أمـي
تتمنى لو لم تكن ولدتني " [106]

وهـي في نظـره " نقـية كالثـلج " وما قالته وضع على لسانها وأدته ببراءة . ولقـد سـاقها أبوهـا سوقاً نحو أداء هذا الدور الزائف وظفها علامة ميتاتياترية . وهذا مـا يكشـفه هاملـت إذ يضـعها أمـام مـرآة نفسها ليس بذاتها من فرط حبه لها ولكن بوصفها رمزاً للنساء جميعهن كجنس :

" .. إن العقلاء ليعلمون تمام العلم أي بهائم تجعلن
أنتن منهم .. .. .. "

إن مـا صـنعته أوفيلـيا في نظـره كالأصـباغ الـتي تضـعها المـرأة على وجـهها لتزيـف حقيقتها وهذا ما يدل عليه قوله لها :

" لقد سمعت الكثير عن أصباغكن وطلائكن
وهبكن الله وجها . وتجعلن لكنّ وجهاً آخر . " [107]

لذلـك تعـود إلى طبـيعة مشاعرها الحقيقية نحوه بعد خروجه ، وتتحول من علامة ميتاتياترية إلى علامة حقيقية :

" أوفيليا: ملتقى الأبصار كلها قد هوى وتحطم
وأنا ، أبأس النساء وأتعسهن ،
أنا التي رشفت العسل من وعوده المنغمة .
أرى الآن ذلك الذهن الكريم الرفيع

---

[106] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر ١٢٨ - ١٣٠ ، ص ٨٣ .
[107] نفسه ، الفصل والمشهد ، السطر : ١٤٢ - ١٤٣ ، ص ٨٤ .

كأجراس عذبة تجلجل نشازاً منكراً ،
وذلك الشباب الفاغم الذي لا صنو لصورته
تكسر عوده يد الجنون .. يا ويلتاه
لما رأيت ، يا ويلتاه لما أرى ! "[١٠٨]

في هذا الموقف علامتان ميتاتياتريتان (شارحتان) أوفيليا في دورها الزائف المصطنع الذي كلفت بأدائه أمام هاملت وهاملت نفسه في دوره الزائف المصطنع (الجنون) . ولئن كان هاملت قد كشف زيف دورها وأبطل مفعول ادعائها . فإن الملك كلوديوس لا يقتنع بجنون هاملت ، ويرى أنه مصنوع :

" الملك : الحب ؟ عواطفه لا تنحو ذلك المنحى ،
وأقواله . وإن يكن يعوزها شيء من السبك ،
لا تشبه الجنون .. .. ..[١٠٩]

دور الشبح بوصفه علامة أيقونية في صنع التشويق :

قبل ظهور الشبح لـ (هاملت) يظل الحديث عن الشبح مجرد علامة تشويق (suspense) وبعد ظهور الشبح لـ (هاملت) تتحول العلامة المحكي عنها علامة مادية تجسيدية دون أن تفتقد صفتها في التصنيف المنهجي الاصطلاحي للعلامات ؛ أي أنها تظل علامة (أيقونية) . على أن التشويق هنا لا يتقصد هاملت، الذي وصله خبر ظهور شبح أبيه من صديقه هوراشيو ، الذي عاين ذلك بنفسه ؛ بعد أن أخبر بدوره بموضوع ظهور الشبح عن طريق (مرسلس) و(برناردو)، وإنما التشويق قد تحقق لهوراشيو قبيل معاينته لصورة الشبح مجسدة أمامه وكذلك تحقق التشويق لمرسلس ولبرناردو في المرة الثانية التي انتظر كل منهما لحظة حلول موعد ظهور الشبح ودارت في دخيلة كل من الثلاثة الذين رأوه (مرسلس – برناردو – هوراشيو) تساؤلات منفردة إذ يتساءل كل منهم على انفراد : هل سيظهر الشبح ؟ وبعد ظهوره تزداد الإثارة والتشويق : شبح من هو ؟

---

[١٠٨] نفسه ، السطر ١٦١ – ١٦٨ ، ص ٨٤ .

[١٠٩] نفسه ، السطر : ١٦٩ – ١٧١ ، ص ص ٨٤ – ٨٥ .

كذلك يتحقق التشويق للمتفرجين وتدور التساؤلات في دخيلة كل متفرج غير أن الذي يشعر به هاملت قبيل ظهور الشبح الذي زعم أنه لوالده هو التوتر – في رأيي وليس التشويق كما قال إسلن – فالجمهور هو الذي يتشوق هنا ولكن شخصيات الحدث تتوتر . والتشويق والتوتر كلاهما دلالة ؛ صنعها دال واحد .. علامة واحدة ؛ هي (الشبح) العلامة الأيقونية – لأنها لا تدل على أصل الشيء ؛ ولكنها تدل على (طيفه – صورته المجسدة أو شبحه) يقول إسلن :

" فكل مشهد يتضمن عنصره التشويقي الثانوي الخاص : ففي بداية (هاملت) مثلاً يثور تساؤل : هل سيظهر شبح ؟ إنه يظهر حقاً ، لكن ما يثير عنصر التشويق التالي هو السؤال ؛ شبح من هو ؟ ويتعرف هاملت فيه على شبح أبيه . ولكن ما الذي يريد الشبح أن يخبره به ؟ " [110]

إن توتر هاملت قبيل ظهور الشبح المزعوم لوالده ومشاهدتنا له في حالة التوتر تلك ، تشوقنا نحن المتفرجين ، ولا توترنا ؛ لأننا ما زلنا لم نوطد علاقتنا بهاملت ؛ لأن العلاقة تتوطد بين البطل التراجيدي وجمهور مشاهدي ما يحدث بينه وبين القوى الأخرى التي تناوئه ، عندما يتفهم ذلك الجمهور طبيعة الموقف المتصارع عليه ، طبيعة القضية أو القيمة المختلف عليها أو موضوع الصراع وتتبين دوافع كل منهما وشواهد كل طرف ومصداقية طرحه إثباتاً لصحة موقفه وصدق دوافعه . ومن هنا يحدث التعاطف مع طرف منهما ضد الآخر مع تفاوت ذلك التعاطف من متفرج إلى آخر إلى جانب ميل كل شخصية في الحدث إلى اكتشاف الجوانب المختفية من القضية . وتساعد حالة كشف كل شخصية منها للجوانب التي ترى فيها تأكيداً أو إيضاحاً لمصداقية عرضها تساعد في خلق التشويق لدى المتفرجين . فالتشويق إذن يتولد من موقف الشخصية من ناحية ، ومن ناحية موقفنا نحن كمتفرجين من ذلك الموقف . فنحن على الرغم من عدم تعاطفنا – بعد – مع هاملت في المشهد الأول الذي ما فتئنا نتعرف فيه عليه – فإننا عند ذكر

---

[110] مارتن إسلن ، مجال الدراما ، كيف تصنع العلامات في المسرح والسينما ، مصدر سابق ، ص ص ١٥٩ – ١٦٠.

هوراشيو لموضوع ظهور الشبح يحدث لنا تشويق .. فنحن نتشوق إلى مشاهدة الشبح. ربما لأن أحداً من المتفرجين لم يكن قد رأى شبحاً من قبل ، وربما للرغبة الشديدة في النظر إلى مهارة المخرج في إظهار شبح ما على خشبة المسرح وما إذا كان سيتمكن من إخافتنا به أو إقناعنا بصدقه الفني ومن ثم إمتاعنا . فالمخرج السيد بدير عندما أخرج هاملت للمسرح المصري أظهر الشبح نقطة ضوء زرقاء في فضاء القلعة المظلم . وهو بذلك خالف توقعات المتفرجين حيث رسم كل منهم صورة ما للشبح مجسدة من ضوء ، وبذلك لم تتجسد الصورة التي توقعوها لهيئة تجسد الشبح. إذ باغتت الصورة التي أظهر بها المخرج السيد بدير شبح هاملت الأب لأنها غايرت توقعات من توقع ظهوره مجسداً . مهيباً أو مخيفاً ، عملاقاً .. أو .. ما شاء له تصوره له تصوراً ذهنياً قبيل ظهوره على الهيئة التي أظهره المخرج فيها .[111]

وإذا كان الشبح علامة أيقونية دالة . فإن من خصائص العلامة أن تقود من يتعرف عليها إلى الدلالة أو هي ترشده إلى الدليل :

" هاملت : إلى أين تبغي قيادي ؟ تكلم ! .. "[112]

غير أن الدلالة التي يستنتجها شخص ما قد تختلف عند آخر فظهور الشبح كما استنتجه " مرسلس " مختلف عمّا استنتجه هاملت – فيما بعد – : حيث الاستنتاج الأول : يخضع لمعتقدات العصر في عدم صدق الأشباح أنها قد تكون شياطين. أما الثاني اتضح بظهور الشبح لهاملت وإخباره بالحقيقة .

" هوراشيو : لا بأس . ترى ما نتيجة كل هذا ؟

مرسلس : في دولة الدانمرك فساد وعفن "[113]

في حين أن هاملت يكتشف من حديث طيف والده أن عمه الذي يتربع على العرش قد قتل أباه ليجلس على عرشه وليحل محله زوجاً لأمه . وأن عليه أن ينتقم لمقتله :

---

[111] راجع : د. أبو الحسن سلاّم ، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص ، الإسكندرية ، دار الوفاء ، ٢٠٠٣م.

[112] شكسبير ، هاملت . الفصل الأول . م. الخامس . السطر : الأول ، ص ٤٧ .

[113] نفسه ، ف. الأول ، م. الرابع ، السطر : ٩٤ – ٩٥ ، ص ٤٦ .

" الطيف : انتقم لمقتله الخسيس اللئيم

هاملت : مقتله ؟ "

وإذا كـان شرط صحة سماع الشاهد – حسب ما يرى د. أبو الحسن سلاّم – هـو عـدم إثـارة المستمع إليه [114] فإن الشبح لما شك في أن هاملت لم يثره ما أخبره به عن قتل عمه له إثارة كافية ألقى إليه بالدليل :

" الطيف : .. لو لم يثرك ما أقول . فاسمع يا هاملت :

لقد شيعوا أنني كنت نائماً في حديقتي ،

فلدغتني أفعى : هكذا خدعوا أذن البلد كله

بالتلفيق عن موتي . ولكن اعلم أيها الفتى النبيل ،

أن الأفعى التي لدغت الحياة من أبيك

تلبس الآن تاجه .

هاملت : يا لنفسي التي تنبأت !

أعميّ ؟

الطيف : أجل : ذلك الوحش الفاسق الذي استباح المحرمات ،

سحر دهائه ، وهداياه الخئون –

يا له من دهاء أثيم ، ويالها من هدايا تقوى على إغراء

كهذا ! – اخضع لشهوته المخزية

إرادة الملكة ، وهي التي أجادت إدعاء العفة والفضيلة .

يا له من جفاء نحوي كان ، يا هاملت ،

ذلك الجفاء ، أنا الذي كان حبّي لها

من الرفعة بحيث مشى يداً بيد

مع عهدي الذي قطعته لها بالزواج ،

من أجل صعلوك مواهبه الطبيعية

---

[114] انظر : د. أبو الحسن سلاّم ، إشكالية المنهج في الدراسات المسرحية بين التدريس والبحث ، بحث ألقي ضمن فعاليات مؤتمر قضايا المسرح في المجتمع العربي ، قسم المسرح بجامعة الإسكندرية ١٩٩٦م .

لا تقاس بمواهبي في شيء ! " [١١٥]

تتكشف أمام هاملت أشكال الفساد والعفن والخسة التي خمنها مرسلس من مجـرد ظهور الشبح . تتكشف له على لسان شبح والده ولكنه لم يستنتج الدلالة التي استنتجها مرسلس مبكراً وإنما أوصلته العلامة الأيقونية (الشبح) بما صرح به إلى التشكك .

"هاملت : إن في السماء والأرض يا هوراشيو أموراً
أكثر بكثير مما تحلم به فلسفتك
ولكن اسمعا ،
رحمكما الله ، من اليوم فصاعداً ،
مهما أغربت أو شذذت في سلوكي ،
إذ قد أجد من الملائم بعد اليوم
أن أتظاهر بالبلاهة والجنون ،
فلا تقفا هكذا ، في مثل هذه الظروف
مكتوفي الأيدي ، أو تهزا الرأس ،
أو تتلفظا بعبارات مريبة .. " [١١٦]

هاملت إذن لم يحسم أمره بعد. إن مصداقية الدلالة التي يحملها اتهام الشبح لعمه ولأمه متوقفة على استنتاجه. ولأن طرفي القضية لن يعترفا على نفسيهما بالجرم (ارتكاب المحارم والقتل) لذلك لابد من وجود علامة أخرى تعذّر على هاملت اكتشافها لتفصل في صحة ما نسب إليهما . لذلك يتحايل بالتظاهر بالجنون لأنها الوسيلة الوحيدة المناسبة التي تهيئ له الاقتراب من صحة الاتهام والوصول إلى الدلائل والقرائن دون أن يشك الملك أو جرترود أو بولونيوس أو حتى أوفيليا في خلل أفعاله وتصرفاته ودون أن يأخذ أحد منهم أفعاله وكلماته على محمل الجد .

---

[١١٥] المصدر نفسه ، ف. الأول ، م . الخامس ، السطر : ٣٩ - ٥٨ ، ص ص ٤٨ - ٤٩ .
[١١٦] هاملت ، الفصل والمشهد نفسه ، السطر : ١٨٣ - ١٩٢ ، ص ٥٣ .

دور المشهد الافتتاحي في هاملت للدلالة على الحبكة :

مع أن المكان يشكل حالة من الثبات إلاّ أن دلالاته تكتسب من ارتباطه بحركة الكائنات التي تتواجد فيه من ناحية وطبيعة النظرة البشرية المتأملة والفاحصة له في ثباته وفيما يدور فيه وبه من فعل أو أحداث في الطبيعة أو في الدراما. وكما أن للمكان في المشهد المسرحي دلالة فللزمان الذي يجري فيه الحدث دلالة أيضاً .

وتتضافر دلالة المكان مع دلالة الزمان لخلق قاعدة طبيعية أو مناخاً طبيعياً مهيئاً لحدوث الفعل الدرامي وتأكيد دلالاته .

وللمكان والزمان في المشهد الافتتاحي للعمل المسرحي دلالة تعمق نواة الحدث الدرامي حيث المكان هو قلعة إلسينور ، وفي أعلى القصر مكان الحراسة .وسنجد الزمان في ليل حالك الظلمة . القلعة تعني المكان الحصين الذي يتحصن فيه الملك والملكة في بلد ما من هجمات متتالية حدثت من قبل ومتوقعه زمن حدوث الحدث الذي سيدور أمامنا في ذلك المشهد . دلالة الظلام هنا دلالة باطنية مستترة لا يعلن عنها النص الموازى للمشهد الافتتاحي :

"قلعة إلسينور في أحد الأبراج.ظلام.فرنسسكو في مكان الخفارة.يدخل عليه برناردو"[117]

إن الكشف عن دلالة المكان لا يتحدد وفق النص الموازى لأنه غير مفصل. وقد تتأكد الدلالة بتدعيم من النص الحواري ، وقد يبطلها الحوار لذلك نربط دلالتي المكان و الزمان بدلالة الفعل وما يكشف عنه بقول أو بحركة أو بإشارة أو بكلتيهما. لأن كلمة قلعة مجردة تدل على حالة حرب وكلمة برج تدل على معسكر أوسجن. وكلمة ظلام تدل على التجسس أو الغموض أو الرعب وتدل لفظة الخفارة على الحاجة الدائمة إلى الحماية . فالقلعة تعزل من بداخلها عمن في خارجها.

---

١١٧ نفسه ، ف . الأول ، م . الأول ، ص ٣ .

فإذا كان هذا ما يدل عليه ظاهر النظر إلى كل من مكان الحدث الرئيسي وزمانه ؟ فما الذي يمكن أن يدل عليه فعل الشخصيات في بداية تعرف المتلقي لهم قراءة أو فرجة مسرحية ؟ لاشك أن دلالة أفعالهم تكشفها العلامات الكلامية والعلامات الحركية . فعند دخول برناردو الذي لابد أن يكون في زيه العسكري وسلاحه مثلما هو الحال بالنسبة لفرنسيسكو الذي يكمن في مكان الخفارة قبل مجيء زميله . نكتشف أن فرنسيسكو قد بوغت بدخول شبح عليه في الظلام والمباغتة علامة تضاف إلى العلامات التي أشرت إليها : (القلعة - البرج - الخفارة - الظلام) فحراس الأبراج في القلاع يخفرون القلعة في الظلام - خاصة - تجنباً لمباغتة هجومية قد تحدث فتلحق الضرر بمن بداخل القلعة .

" Barnardo : Who's there ?
Francisco : Nay , answer me. Stand and unfold yourself. "

هذا هو النظام المتبع في الحراسة وخصوصاً في القصور الملكية واستعمال عبارة "من أنت ؟" كانت لأن الحراس متفقين على كلمة السر ومن ثم من لا يعرف كلمة السر فهو غريب وليس من الحرس أو من أهل القلعة .

على أن الطمأنينة تدب في قلبي الحارسين بمجرد رفع برناردو لعقيرته بالعلامة الاتفاقية التي تمثل كلمة السر المتفق عليها أمنياً بين أفراد الحراسة وقيادتها : " عاش الملك ! " وتعقب هذه العلامة الاتفاقية الرمزية علامة أخرى هي شهادة تعرف فرنسيسكو على زميله وهو صوت برناردو نفسه الذي يتعرف عليه فرنسيسكو فور سماعه له مردداً "عاش الملك ! "

" فرنسيسكو : برناردو ؟ " ،

وفي إشادته بدقة برناردو : " جئت في موعدك بكل دقة " هي شهادة اعتراف ودليل على انضباط " برناردو " والانضباط دليل مصداقية الشخصية وذلك أمر له دلالته فيما بعد عند حديث هوراشيو الذي يعلن فيه لهاملت بتأكيد من برناردو ومرسلس صحة ظهور شبح الملك والد هاملت :

وتعمل علامات فرعية تكميلية على كشف دلالة المشهد الافتتاحي :

" برناردو : دقت الساعة الثانية عشرة .. " دلالة تحديد للوقت

فرنسيسكو : شكراً لمجيئك بديلاً لي . البرد قارس وفي صدري ضيق "

دلالة على أن وقت راحة فرنسيسكو قد حان في ذلك التوقيت . وأن برناردو قد جاء بديلاً له في الحراسة وأن الفصل هو الشتاء وأن الحالة النفسية لفرنسيسكو سيئة. دلالة عن الحالة بصفة عامة :

" Francisco : For this relief much thanks.
'Tis bitter cold, And I am sick at heart. "

كما يدل الحوار على أن الحراسة في النصف الثاني من الليل يشترك فيها اثنان آخران إلى جانب (برناردو) وهما (هوراشيو و مرسلس) .

الفصل الثالث

هاملت وسيميولوجيا العرض المسرحي

Chapter : 3
Semiotecs in
The Performance of Hamlet



تمهيد :

لأن أسلوب كتابة هاملت كان أسلوباً تراجيدياً فمن الطبيعي أن تتناسب علاماته مع ذلك الطابع التراجيدي محملة بدلالات الحزن السامي . يعرف فنسنت الأسلوب التراجيدي فيجده " نبيلاً سامياً متناسباً مع المكانة الاجتماعية للأبطال ، وكذلك مع إحساساتهم بحيث يسهم كل شيء بنصيب في (الحزن السامي) . " [١]

ولأن الأسلوب الحواري في مسرحية هاملت متنوع جداً من المستويات العلاماتية بداية من المساجلة والنقاش فالاستجواب والمراوغة والخداع فالمناجاة وانتهاء بالمصارحة والتحدي والكشف فالانتقام العادل الذي يتحقق على أنقاض الملكة ونظام الحكم الفاسد يخلص البلاد من القتلة ومن عادة الثأر التي حض عليها الشبح . والغريب أنه بعد أن تحقق للشبح ما أراد لم يظهر في نهاية المأساة تأكيداً للثأر الذي حرض هاملت عليه وذلك مأخذ على النص عند بعض النقاد .

العلامة وسيلة للتجسيد الإبداعي في العرض المسرحي :

يقول جادامر H.G.Gadamer : إن إلقاء نظرة سريعة على تاريخ علم الجمال يعلمنا أن الفن والأدب مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الحدس وبالقيمة التصورية للعيانية في حالة الأدب على الأقل " [٢] والحدس لا يعني سوى تمثل للخيال (representation of imagination) [٣]

ولا شك أن تجسيد نص مسرحي ما ينطلق من التصور وذلك بالتمثل الخيالي لطبيعة التعبير الصوتي والحركي للحدث المسرحي ، ذلك أن " الدلالة تتبلور أمامنا بشكل قاطع عندما نربط بين مستوى الأحداث وبؤرة التفسير " [٤] [٥]

---

[١] م . لابيه . فنسنت ، نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة د. حسن عون ، القاهرة ، ط. رويال ، د/ ت ، ص ٢٣٤ .

[٢] H.G.Gadamer, <u>Truth and Method, the English translation</u> (NewYork: Continuum,1975, p. xxiv.

[٣] H.G.Gadamer, op, cit, p. xvii.

[٤] د. صلاح فضل ، " لغة الدراما ودرامية اللغة " (المسرح والتراث العربي) حلقة بحثية بقسم المسرح . جامعة الإسكندرية ١٩٨٩.

[٥] ـــ ، شفرات النص ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٠م ، ص ٢٣٣ .

ولأننا " حين نقدم الكلاسيكيات ، نحن نعرف أن حقيقتها العميقة لن تفصح أبداً عن نفسها وحدها ، ومن ثم تتوجه جهودنا وطرائقنا نحو أن نجعلها تفصح عن نفسها من خلالنا [٦] إن عبارة بيتر بروك تكشف عن وظيفة التفسير في عمل المخرج المسرحي ، فعليه يقع عبء توجيه جهوده في اختيار أسلوب فني يحقق منهجه في سبيل إفصاح المسرحية عن نفسها . ذلك أن عمله الحقيقي كما فهمه بروك (هو أن يتعمق في دراسة كيفية وضع سلسلة من الصور الجديدة لها) [٧] وذلك دون المساس برؤية المؤلف الأصلية أو إثبات أنها رؤية المخرج الجديدة للنص .

ومن المعلوم أن عمل المخرج المسرحي قائم على تجسيد العلامات ونقلها من مستوى إلى مستوى آخر . يقول ريفاتير : " الحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أوليّ من قراءة النص . إلى وحدة نصية تنتمي إلى منظومة أكثر تطوراً " [٨] وفي عرض هاملت الذي أخرجه رودني بينيت Rodney Bennett من إنتاج سيدريك مسينا Cedric Messina وقام بدور هاملت Derek Jacobi نجد العديد من الدلالات المتباينة التي تخلقها العلامات سواء تمثلت في الحركة أو في المناظر أو في الألوان وفي الإضاءة وفي المكياج ووسائل التنكر أو في المؤثرات وهي علامات النص المسرحي وقد انتقلت من مستوى التلقي الفردي عن طريق قراءة النص إلى مستوى تلقي جماعي محمول على تصور المخرج وبوسائل وتقنيات تجسيدية وهو تصور قائم على تفسير النص وعلاماته من منظور سيميولوجي مرئي ومسموع في الإرسال والاستقبال مع تباين ذلك الاستقبال من متفرج إلى آخر مما يجعل الباحث أمام نص آخر هو نص المخرج . وهو نص له وسائل توصيل أدائية وتأثيرية متنوعة ومتعددة بصرية وسمعية في آن واحد بعكس نص المؤلف الذي يتخذ الكتاب وسيطاً بصرياً .

---

[٦] بيتر بروك Peter Brook ، النقطة المتحولة ، ترجمة فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، أكتوبر ١٩٩١م ، ص ١٢٧ .

[٧] بروك ، نفسه ، ص ١٨٩ .

[٨] مايكل ريفاتير ، مقال : " سيميوطيقا الشعر " (مدخل إلى السيميوطيقا) إشراف سيزا قاسم ، سبق ذكره ، ٢ / ٥٥

إذا كان " النص الأصيل هو بالضبط ما تقوله الكلمة حرفياً " كما يقول جادامر [٩] وكان إخراج النص على خشبة المسرح مغايراً بشكل جزئي من حيث عناصره للنص الأدبي نفسه – موضوع العرض – فإن تلك المغايرة بين النص الشكسبيري – على سبيل المثال – وعرضه على خشبة المسرح ، يمكن التحقق منها عند الوقوف على أساليب إخراج تلك النصوص على خشبات المسارح المختلفة وفق الرؤى المتباينة لتصورات مخرجيها في العديد من أنحاء العالم وفي أقطار مختلفة.

وإذا لم يكن الإخراج بمعناه العلمي معروفاً قبل محاولات دوق ساكس مينـنجن ، ولم يكن يتعدى قبل ذلك دور الموجه الذي يرتجل فيه المؤلف نفسه توجيه الممثلين ؛ فإن منهج شكسبير في إخراج مسرحياته بنفسه ، يتضح مما جاء على لسان هاملت وهو يوجه ممثلي الفرقة الجوالة نحو أسلوب الأداء . حيث (كان هدف شكسبير يلتقي مع قيم العصر الإليزابيثي الذي عاش فيه حيث هدف الإخراج والتمثيل نحو إظهار الفضيلة. وهي فضيلة النبلاء ، فكان يبرز الفضيلة ليراها النبلاء. وكان يركز على كل زاوية يبرز المغزى من خلالها حركة الممثلين والشخصيات) [١٠]

ومعنى هذا أن مناط تركيز شكسبير في إخراج مسرحياته تمثل في أداء الممثل فلم تكن للمناظر أهمية . ولقد اتفق كل من لي ستراسبرج وبروك وجروتفسكي حول التركيز على عمل الممثل .

يرى عبد المنعم الحفني [١١] أن الإخراج الحديث لمسرح شكسبير اتخذ منحى طبيعياً، وابتعد عن التجريد ميلاً نحو التجسيد . على أن كل الآراء – فيما يبدو – تعطي الأولوية للأداء التمثيلي أساساً لعمل المخرج في مسرح شكسبير .

---

[٩] جادامر (هانز – جيورج) *تجلي الجميل* ، نفسه ، ص ص ٢٨٦ – ٢٨٧ .

[١٠] راجع : عبد المنعم الحفني ، *إخراج شكسبير في المدارس الفنية المختلفة* (المسرح) ، ع ١٦ – أبريل ١٩٦٥م ، ص ص ٦٧ – ٧٠.

[١١] عبد المنعم الحفني ، نفسه ص ص ٦٧ – ٧٠ .

كذلك كان التمثيل الجيد هو الذي يندرج تحت مدرسة المعايشة بالمعنى الذي يفهمه أندريه أنطوان المخرج المسرحي الطبيعي ، وبالمعنى الذي توجه إليه إخراج (يوليوس قيصر) بأسلوب الواقعية التاريخية على يد دوق ساكس ميننجن – في نهاية القرن التاسع عشر ، في إحدى مقاطعات ألمانيا – ويشرح المخرج المسرحي أحمد زكي ذلك فيقول :

" تقوم بعض الفرق التمثيلية المتطورة بتقديم عرض مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير . ولم تقدم هذه الفرقة عرضها المذكور قبل إعداده إعداداً واقعياً دقيقاً: "فمثلاً عمدت الفرقة إلى دراسة شخصيات المسرحية دراسة تقوم على مصادرها (الأساسية) للتاريخ ؛ إذ قامت بعثة من المختصين بالسفر إلى روما ، وأحضرت معها بيانات ومعلومات ليس فحسب عن الأبطال الحقيقيين للمسرحية . وإنما أيضاً عن نوعية الملابس التي كانوا يرتدونها وملمسها ووزنها .. إلخ . وامتدت تلك الدراسات إلى المظاهر الأخرى للعرض كالمناظر والأثاث والزوائد التي كانت تستعمل في زمان المسرحية ومكانها .. "[١٢] ويبدو أن هذا الأسلوب في رأي المخرج أحمد زكي غير مناسب لمسرح شكسبير حيث يقول : " ما يصلح لنوعية من الممثلين قد لا يصلح لنوعية أخرى ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى إن ما يصلح تطبيقه على نوعية من المسرحيات مثل مسرحيات تشيكوف وإبسن ومن يعمل في مثل اتجاهها الواقعي لا يجوز تطبيقه على نوعية أخرى من المسرحيات الكلاسيكية التي تقوم أساساً على الأساطير كمسرحيات وليم شكسبير "[١٣]

وربما كان قصد أحمد زكي مُنْصبّاً على المناظر والإكسسوارات والتفاصيل الدقيقة المتعلقة بها وبالأزياء ، لا على التمثيل ، لأنه حين يتعرض لحرفية الممثل في عصر شكسبير يقول : " كان لحرفية الأداء التمثيلي في عصر شكسبير أهمية خاصة أولتها الفرق التمثيلية عناية بالغة : فالهمس الرقيق الصادر من روميو وجولييت في

---

[١٢] أحمد زكي ، فن التمثيل المسرحي ، سلسلة (كتابك) ع ١٤٩ ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٧٨ ، ص ص ٤٧ – ٤٨ .

[١٣] نفسه ، ص ٤٩ .

مسرحية "روميو وجولييت و"لورنزو وجيسكا" في مسرحية " تاجر البندقية " — لابد أن يصل إلى أسماع المشاهدين في وضوح ويسر . ولم ينس شكسبير نفسه أن يضمن حوار مسرحيته " هاملت " بعض إرشاداته التي يجب أن يحرص عليها الممثلون إذا أرادوا أن يحصلوا على إعجاب المشاهدين :

" أرجو أن تلفظوا الكلام كما ألفظه منغماً عذباً على اللسان . غير أنكم إذا تحدثتم كما يتحدث معظم أفراد فرقتكم فإني أفضّل أن يقوم رجل الشارع بمهمتنا . ولا تلوح كثيراً بيديك مهما يكن انفعالك ، وعليك أن تحافظ على جمال حركتك بشكل عام . ولا تنس أن تتواءم بين الكلمة والفعل ، ولا تزد . واجعل الطبيعة مرآتك " [14] .

هذا الشاهد من نص هاملت يؤكد أسلوب الأداء الطبيعي في التمثيل لأنه يعتمد على ضرورة معايشة الممثل في أدائه لدوره . وهو أداء ينفر من الافتعال والمبالغة وينفر من الأداء المفخم الذي يناسب المسرحيات الكلاسيكية .

هل كان أنطوان حينما يقرأ مسرحية عطيل أو هاملت يرتكز على فكرة شكسبير في أي مسرحية من مسرحياته ثم يشرَحها في صبر وأناة ودقة للممثلين . ويطور المسرحية بحيث يصبح الإخراج ليس مجرد ضبط الحركة ولكنه أيضاً تحديد شخصيته وخلق جوه العام . " [15]

أم كان أنطوان بذلك مغايراً لما طلبه شكسبير من ممثلي الفرقة الجائلة عندما أطلق عليهم لسان هاملت يرشدهم إلى أسلوب التمثيل الذي يراه مناسباً لمسرحه ؟! فشكسبير على لسان هاملت يرفض أسلوب أداء ممثلي الفرقة المسرحية الجوالة (أسلوب التمثيلى التمثيلى) :

" لا تلوح كثيراً بيديك مهما يكن انفعالك "

فهو يطالبهم بمواءمة الكلمة مع الفعل يطالبهم بالأداء الطبيعي :

" واجعل الطبيعة مرآتك " !!

---

[14] نفسه ، ص ٣٣ ، والنص من مسرحية هاملت .

[15] راجع : عبد المنعم الحفني ، مقال سبق ذكره ، ص ٦٩ .

إن استقراء منهج شكسبير في إخراج أعماله – كما يقول جلين ويلسون –[16] يرتكز على فن الممثل ، أولاً وأخيراً والذي يتأمل توجيهات هاملت لممثلي الفرقة الجوالة يتأكد من ذلك ، حيث يعبر شكسبير هنا عن رأيه في الفرق القديمة والحديثة في زمنه :

"هاملت : أليس من العار على أن هذا الممثل
في رواية من الخيال ، في حلم من الألم
يُكْرِهُ روحَه على تلبس وهمه
فتحتدم ، ويشحب منه المحيا بأجمعه ؟
الدموع في عينيه والهياج في قسماته
وصوته يتكسر ويتهدج وكل
وظيفة في جسمه
تتلبس ذلك الوهم .. وذلك كله من أجل لا شيء
من أجل هيكوبه " [17]

وإذا كان أنطوان عندما " أخذ مسرحية ماكبث قد اكتشف أنه إزاء حركتين.

الأولى: حركة ظاهرة قوامها اختيار الديكور الذي سيجري عليه الحدث ، والثانية : باطنة تستهدف تفسير الحوار ، وعلى الحركتين معاً بنى أنطوان إخراج مسرحية ماكبث " [18] فإن ما ينطبق على الأداء التمثيلي لمسرح شكسبير من ذلك الذي أسس عليه أنطوان إخراجه لماكبث هو تفسير الحوار ، أما ما يتعلق بالديكور وواقعيته التاريخية أو الطبيعية فهو ما لا يلائم ربما مسرح شكسبير. لأن أنطوان ينحو منحى دوق ساكس مييننجن إذ يخلق بالديكور بيئة أحداث المسرحية مسترشداً

---

[16] جلين ويلسون ، سيكلوجية فنون الأداء ، ترجمة د. شاكر عبد الحميد ، عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الأعلى للثقافة ع ٢٥٨ ، يونيو ٢٠٠٠ ، ص ١٦ .

[17] شكسبير ، هاملت ، ف : الثاني ، م : الثاني ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، نفسه ، ص ٧٦ .

[18] عبد المنعم الحفني ، نفسه . ص ٧٠ .

بمعمار العصر الذي دارت فيه أحداث ماكبث وأزياؤه وبصور الأشياء المستخدمة في ذلك العصر: فالبيئة Atmosphere عند كل من ميننجن وأنطوان تحدد الحركة وليست الحركة هي التي تحدد البيئة . ومسرحيات شكسبير هي مسرحيات المثل. هي مسرحيات الشخصية لا مسرحيات البيئة . وهذا ما أدركه جوردون كريج (الذي لم يحب مسرح شكسبير بسبب الدودة التي تنخر فيه حيث مسرحيات شكسبير هي مسرحيات ممثل . فإذا مثلها ممثل فإنه يجد فيها سبباً لأن يتعالى على زملائه ويركز حول نفسه من خلالها كل مقومات الإخراج والتمثيل . وهو ما لا يحبه كريج في الإخراج ويراه هبوطاً يودي بفن المسرح) . ومن المعلوم أن اهتمام كريج بالمنظر أكثر من اهتمامه بعناصر العرض المسرحي الأخرى على اعتبار أنه مصمم ديكور ومناظر أساساً قبل أن يكون مخرجاً [19]

وهكذا نرى أن نظرة كريج تختلف اختلافاً جوهرياً مع أساليب إخراج شكسبير قبله . في حين أن أسلوب ميننجن وأنطوان اختلف في مسألة المناظر والأزياء وتقاربت في الأداء التمثيلي مع ما طلبه شكسبير على لسان هاملت وعدّه النقّاد أسلوباً شكسبيرياً في إخراج نصوصه .

ولربما كان أسلوب جاك كوبو أنسب لإخراج مسرح شكسبير إخراجاً حديثاً لأنه يرى في مسرح شكسبير (مثلاً رائعاً يجب أن يكون عليه التأليف المسرحي الحقيقي . فكلما خلت المسرحية من الإرشادات المسرحية وكلما اهتم المؤلف بالألفاظ الموحية والصور الحافلة والحوار الحي كانت مسرحيته أجود . وأتاح الفرصة للمخرج كي يمارس عبقريته أو حرفيته كمخرج بمعنى أن يستخدم من الإمكانات المادية ما يجسد النص،كالإضاءة والألوان والملابس والزخارف والأعداد الهائلة من الممثلين.ولا ينبغي للديكور أو الشخصيات أن تكون واقعية فكل تلك الشخصيات فوق الواقع [20]

وتحذير كوبو من واقعية الشخصيات عند إخراج مسرحية ماكبث أو هاملت يبدو إلغاء مقبولاً لأن كلا منهما ليس بشراً مثلنا . وكذلك رفضه لأداء الشخصيات

---

[19] يمكن الرجوع إلى كتابه ، فن المسرح ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة ، دار نهضة مصر .
[20] عن عبد المنعم الحفني ، نفسه .

في مسرح شكسبير أداءً واقعياً ، لأن الواقعية الفنية تنحو نحو أداء ما يجب أن يكون عليه الواقع الحياتي الأمثل لا على النحو الذي تفهمه الواقعية التاريخية أو (الطبيعية) التي تصور الأداء الحياتي التفصيلي . والفرق بين الأدائين كبير مع أن ما يفصل بينهما هو مجرد خيط رفيع .

كما أنه لا يوجد فرق كبير بين أسلوب "كوبو" وأسلوب "فاختا نجوف" في إخراج شكسبير لأن فاختانجوف ينادي بالأسلوب الواقعي الخيالي-وكان يندد بطريقة مايرهولد في آلية الأداء الذي يذكّر المتفرج دائماً بأنه في مسرح . وأمام ممثلين يمثلون ، وليست الشخصيات التي يراها حقيقية ، وما يطلبه كوبو عند أداء شكسبير من أداء غير واقعي، لماكبث وهاملت لأنهما (بشر من الأبالسة) يجعل الأداء الأنسب لكلا الدورين هو الواقعية الرومنسية أو الواقعية الخيالية التي رأى فاختا نجوف ملاءمتها لإخراج مسرح شكسبير .

ويرى عبد المنعم الحفني أن قسطنطين ستانسلافسكي قد لجأ في إخراجه لمسرحية عطيل إلى (أن يحطم الإسفاف الذي لجأ إليه الواقعيون الطبيعيون ، حيث اهتم بضرورة تحقيق الصدق الفني في المكان والزمان والأحداث والشخصيات . لذا نراه في إخراجه لعطيل مهتماً حتى بصوت حيوانات الليل وخرير الماء وأصوات الريح وحفيف الأشجار ودقات الساعات وكلها وسائل مسرحية اختارها ستانسلافسكي ليسقط وعي المتفرج موهماً إيّاه بحقيقة كل ما يراه ويسمعه، ويعيشه)[21] لكنى أرى ذلك يؤكد الوجهة الطبيعية لا الوجهة الواقعية الرومنسية فى أسلوب ستانسلافسكي ولا ينفي طبيعية أسلوبه كما ذكر الحفني . والذي يرجع إلى موقف تشيخوف من إخراج ستانسلافسكي لمسرحيته (النورس) حيث انتقد لجوء ستانسلافسكي إلى المؤثرات الصوتية الطبيعية كنقيق الضفادع ونباح الكلاب وأساليب التنكر شديدة الإتقان يتأكد من عدم دقة الحفني حول تحطيم ستانسلافسكي

---

[21] الحفني ، نفسه ، ٧١ .

للأسلوب الطبيعي في الإخراج واتجاهه نحو الواقعية الرومانسية التى هى جوهر أسلوب تشيخوف المسرحى .

(إن مسرح شكسبير ينفر من هذه التفصيلات الطبيعية) كما يرى فرجسون [٢٢] أنه " كان يستطيع أن يعرض مناظره بوسائل مختلفة على لحظات مختلفة في بضعة أبيات من الشعر :

" واحسرتاه ! إن الليل يرخي سدوله ، والرياح باردة ،

تئز كاللهيب ، وشجيرة واحدة

لا تكاد ترى على مسيرة أميال "

وافتتاحية (ريتشارد الثاني) [٢٣] لشكسبير خير شاهد على نفور مسرحه من التفصيلات المنظرية والتأثيرية التي تسعى نحو الطبيعية .

على ما تقدم فإن أسلوب إخراج ستانسلافسكي لعطيل الذي عني بالتفصيلات الدقيقة للمناظر والحيل المصاحبة أراه بعيداً عن أسلوب النص .

يقول المخرج أحمد زكي : " أسلوب التمثيل عادة يستقي نمطه كما تفعل المناظر من أسلوب النص " [٢٤]

ولقد أخرج لورانس أوليفيه مسرحية " هاملت " .كذلك أخرجت في الاتحاد السوفيتي، وكذلك " عطيل " و " الملك لير " ولكن إخراج شكسبير على المسرح السوفيتي اختلف عن إخراج أوليفيه لها فعطيل في الإخراج السوفيتي يظهر في مشهد من مشاهدها من خلف شبكة صيد مشدودة أفقياً ، وذلك ليس من الواقعية الطبيعية ولا هو من الواقعية الرومنسية وإنما هو أقرب إلى التعبيرية أو الرمزية و " الملك لير " في الإخراج السوفيتي تم تناولها عن طريق الدراماتورج حيث يوزع " لير " على الخارطة مملكته بين بناته في حين أفراد الشعب يملأون الطرقات أسفل القلعة ، بما

---

[٢٢] فرنسيس فرجسون ، فكرة المسرح ، ترجمة : جلال العشري ، الألف كتاب ، الثانية (٣٣) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م ، ص ٢٩٣ .

[٢٣] شكسبير ، ريتشارد الثاني ، تعريب محمد عوض إبراهيم ، القاهرة ، دار المعارف ، د/ت

[٢٤] د.أحمد زكي ، اتجاهات المسرح المعاصر - فنون العرض - القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦ م،ص٢٠

يكشف عن طبيعة الانفصال بين الحاكم (الملك) وشعبه فهو يقسم المملكة وكأنه يقسم القطيع البشري أيضاً بين بنتيه ، وهو إذ يفعل ذلك إنما يهدم النظام الإقطاعي الذي هو على رأسه أي يقف ضد قانون نظام حكمه . وفي حين أن إخراج أوليفيه لهاملت كان طبيعياً، فقد أخرج رودني بينيت المخرج الإنجليزي (هاملت) وفق أسلوب الواقعية الرومنسية في الأداء التمثيلي وفي الأزياء وبأسلوب تجريدي من حيث المناظر . وهو العرض الذي رأيت الوقوف عنده.

أما في الإخراج العربي لهذه المسرحية – فقد صور السيد بدير شبح والد هاملت تصويراً رمزياً إذ اكتفى ببؤرة ضوء زرقاء متحركة ترمز إليه . وفي إخراج محمد صبحي لهاملت بدأ العرض بنهاية الحدث (موت هاملت) وأنهى به العرض كما أنه حذف عودة فورتنبراس من نهاية عرضه المسرحي واكتفى بوصية هاملت لهوراشيو. وهو بذلك قد غير من المغزى الذي أراده شكسبير حيث الفساد يؤدي إلى الخيانة والخيانة تؤدي إلى الثأر والثأر يؤدي إلى الفناء. وهو المعنى نفسه الذي رآه في نقده لهاملت الذي يعطي التأييد أولاً لهوراشيو" اخلفها من بعدي"[25]

ثم تأييده لفورتنبراس:

"هاملت : ولكنني أستطيع أن أتنبأ
أن الاختيار سيقع على فورتنبراس
أبلغه أني أعطيه صوتي
وأنا في قبضة الموت
وأنبئه بالأحداث صغيرها وكبيرها
التي دفعتني إلى ما فعلت
والآن ألزم الصمت " [26]

---

[25] شكسبير ، هاملت ، ترجمة : د.محمد عوض محمد ، نفسه ، المشهد الأخير ص ٢١٠ .
[26] نفسه ، المشهد الأخير ، ص ٢١١ .

حوّل محمد صبحي أرضية خشبة المسرح طوال عرض هاملت إلى رقعة شطرنج وهو أسلوب تعبيري أقرب إلى الوسيلة التوضيحية منها إلى الوسيلة الإبداعية.

يرى عوّاد علي إن " العرض المسرحي فعل سيميائي ، تشكل بنيته المكونة من مجموعة من علامات صوتية وحركية. وصورته المترابطة. إحدى معطياته الأساسية. وبمعنى أن كل شيء في العرض المسرحي علامة " [٢٧]

المشهد الافتتاحي لعرض هاملت بوصفه علامة إطارية (غير لغوية) :

تشتمل العلامة الإطارية للمشهد الافتتاحي في العرض المسرحي على وسائل أو عناصر تجسيد الحدث تجسيداً بصرياً وصوتياً تتمثل في (المنظر والأزياء والإضاءة الدرامية والموسيقى والمؤثرات الصوتية والحيل .) وكلها علامات تتضافر وتترابط وتتفاعل من أجل خلق الجو العام أو الإطار السيميولوجي العام للحدث .

وكلها علامات غير لغوية – حسبما يرى تودوروف في تفسيره لطريقة دي سوسير – أنها نظام سيميولوجي ولأن كل نظام سيميولوجي – حسبما يرى بارت – (يمتزج حتماً باللغة) لذلك فإن تلك العلامات التي تتشكل منها العلامة الإطارية للمشهد الافتتاحي لعرض (هاملت) بإخراج البريطاني رودني بينيت Rodney Bennett [٢٨] تدخل ضمن مستوى الأنظمة التي تعجز عن تفسير نفسها بنفسها مثل: (الصورة – اللون – الرمز) بل تحتاج إلى وسائط سيميولوجية أخرى. فكل منها علامة لا تفصح عن نفسها إلاّ عن طريق (المستوى الثاني للأنظمة) والذي يتمثل في " النظام اللغوي " – حسبما يرى بنفنيست – .

تبدأ العلامات غير اللغوية للمشهد الافتتاحي لعرض هاملت بإخراج بينيت Bennett بإضاءة تخلق جواً ضبابياً يمهد لظهور العلامة الأيقونية (الشبح) ليؤكد

---

[٢٧] عوّاد علي،شفرات الجسد، جدلية الحضور والغياب في المسرح ، ط١ عمان ، أزمنة النشر والتوزيع ١٩٩٦م، ص١٦ .

[٢٨] العرض مسجل بالفيديو من إنتاج سيدريك ميسينا Cedric Messina ،وإخراج رودني بينيت Rodney Bennett نسخة مصورة للعرض من المجلس الثقافي البريطاني بالإسكندرية .

البعد الميتافيزيقي في ظهورها . إذن فقد فسرت ضبابية الإضاءة العلامة الأيقونية ، وخلقت الدلالة المطلوب التعبير عنها، وهي (الغموض) فهو الذي يحقق للعلامة الأيقونية المصداقية إذ ينقل للمتفرج عن طريق الإيهام لذة المهابة التي تصاحب في العادة ظهور ما نخاف منه وما يرعبنا "اللذة تصدر نتيجة تجمع العلامات وتعقدها،كما حددها علم السيميوطيقا"[٢٩] مع تفاعل ما ترسب فى وعينا من رهبة .

والتعقيد في علامات المشهد الافتتاحي في عرض (هاملت) بإخراج بينيت يبدأ مع ظهور العلامة الأيقونية (الشبح)والذي يتزامن مع اصطباغ المشهد بلون الإضاءة الزرقاء الذي يدل على (الليل) أو (الفجر) دلالة زمنية ويعطي إلى جانب ذلك دلالة نفسية ، إذ يخلق لدى المتفرج حاجزاً نفسياً بينه وبين ما يشاهده ، ويؤكد مصداقية الصورة بالإيهام ؛ لأن ظهور الأشباح مرتبط بالظلام والعتمة في الموروث الوجداني البشري .

وتشتبك تلك العلامات مع غيرها فوجود " مرسلس " و" برناردو " مدججي السلاح في هذه الظلمة بزيهما العسكري هو علامة تترابط مع الظلام والضباب مع بصيص الضوء الأزرق والشبح يكشف عن دلالة تواجدهما على هذا النحو في تلك الساعة المتأخرة من الليل فهما في نوبة حراسة وفي جو شديد البرودة ، بما دلت عليه مكونات الزي الموحد . وتضيف رؤية هوراشيو قادماً من بعيد في زي مغاير لزي كل من "مرسلس " و " برناردو " وفرنسيسكو وما يدل عليه من تميزه عنهم ، يضيف تعقيداً في نظام العلامات غير اللغوية .

ولما كانت " سيميولوجيا الصوت واللون أو الصورة لابد لها أن تستعير ترجمان اللغة – كوساطة ضرورية – لأن وجودها متعذر بوساطة سيميولوجيا اللغة" [٣٠] فإن منظومة العلامات غير اللغوية التي تعقدت في المشهد الافتتاحي لعرض

---

[٢٩] سوزان بينيت ، جمهور المسرح ، ترجمة سامح فكري ، القاهرة ، وحدة الإصدارات ، ومركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ، مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي ١٩٩٥م ، ص ١٤٤ .

[٣٠] Todorov et ducrot : " dictionaire en cyclopedique des sciences du language en Ed. Du seurl (1972.p.121)

(هاملت) لبينيت تشق طريقها إلى الدلالة العامة للمشهد بانضوائها تحت راية منظومة العلامات اللغوية ، كما أشار تودوروف فتوقيف مرسلس وبرناردو وفرنسيسكو لهوراشيو ترجم معنى وقوفهما في نوبة حراسة بأعلى برج قلعة إلسينور ومحاولة هوراشيو أن يجعل الشبح يتكلم ويفصح عن سبب ظهوره دلل على شخصية الشبح بالنسبة للمتفرجين. ودلالة عدم تكلم الشبح مع أفراد الحراسة على الرغم من محاولة هوراشيو التي يعمق من مغزاها قعوده أمام الشبح،دليلاً على صدقه؛مما أدى إلى التكوين الحركي للحارسين وبينهما هوراشيو ضاماً ذراعيه أمام صدره،دلالة على وقوفهم مكتوفي الأيدي إزاء غموض هدف الشبح والد هاملت من الظهور في تلك الساعة المتأخرة من الليل، وتزداد شبكة العلامات تعقيداً وتفاعلاً بين منظومة العلامات غير اللغوية ومنظومة العلامات اللغوية عندما يجلس هوراشيو وأمامه يجلس مرسلس وبرناردو في مواجهته ليبدأ في سرد حكاية والد هاملت وانتصاره على "فورتنبراس".

فدلالة توسطه للحارسين في جلسته السردية حول سرد بطولات هاملت الأب في المشهد الافتتاحي للعرض المسرحي تمهيد مبكر لما سيقوم به في نهاية المسرحية، حيث يحمّله هاملت أمانة قص حكايته . فهو في الافتتاحية يقص على زميليه وعلى المتفرجين بالطبع حكاية والد هاملت ، وهو في النهاية مكلف من قبل هاملت وهو يحتضر بقص حكايته بعد موته . فهو علامة حاملة لتاريخ بطولة كل من الأب المقتول والابن المقتول وهو بمثابة علامة إطارية تحيط بمنظومة العلامات الدالة على بطولات الأب وتاريخه والتاريخ الحربي والعلاقات مع دول الجوار من جهة ، كما تحيط بمنظومة العلامات الدالة على معاناة الابن وتاريخ نضاله في سبيل كشف الحقيقة.

ويعد تكرار العلامة في المشهد الواحد نوعاً من التعقيد الذي يدل على فكرة الإلحاح ، فتكرار ظهور الشبح ليلة وراء الأخرى هو لون من ألوان تراكم العلامة لتوكيد دلالة إلحاحه وراء سر ما يرغب بإصرار في الكشف عنه لشخص بعينه . فهو

هنا مجرد علامة أيقونية في منظومة العلامات غير اللغوية . وعلى الرغم من ذلك فالشبح لا يلجأ إلى ترجمة نفسه للحرس . حتى مع علمه بأن (هوراشيو) صديق لإبنه هاملت !! وهو ما يدل عليه إعراضه عن الحديث معه على الرغم من إلحاح هوراشيو عليه ليفصح عما يريد الكشف عنه بظهوره الفجائي والمتكرر مما جعل هوراشيو متلهفاً في استنطاقه . وملاحقاً له بعلامة لغوية دالة على الاستعطاف محمولاً على تيار تعبير صوتي سريع الإيقاع :

" انتظر أيها الوهم ! Stay, illusion " متوائماً مع علامة غير لغوية تتمثل في توظيف هوراشيو ليده مشيراً بها في محاولة لإيقاف الشبح . وتتقابل مع هذه العلامة الإشارية التي تعبر بها يد هوراشيو عن محاولته إيقاف الشبح علامة إشارية أخرى تتمثل في صياح الديك . دلالة جبرية على انبلاج نور الصباح وهي علامة تشير إلى ضرورة توقف هوراشيو ومرسلس وبرناردو عن ملاحقة الشبح أو الأمل في بقائه أو عودته إلى الظهور في تلك الليلة . فهوراشيو كان يحاول إيقاف الشبح أو ترغيبه في التوقف عن الاختفاء ، ولكن صياح الديك كان علامة إشارة تلزم هوراشيو وزميليه بالتوقف عن انتظار عودة الشبح إلى الظهور مرة ثالثة في ليلتهم تلك . وتشكل كلا العلامتين الإشاريتين منظومة إطارية غير لغوية دالة على فكرة واحدة وهي فكرة التوقيف الإنعكاسية حيث يحاول هوراشيو إيقاف العلامة الأيقونية (الشبح) وما يقابلها من إيقاف العلامة الإشارية (صياح الديك) لظهور العلامة الأيقونية (الشبح) مرة أخرى خلال تلك الليلة .

وهو ما يؤدي إلى الإشارة التي تجسد تصويب برنردو لحربته في الهواء في اتجاه حركة دائرية متزامنة مع قوله " إنه هنا " للدلالة على أن الشبح في اللامكان. لأن حركة الحربة لا تقف عند اتجاه واحد تصوب إليه فلقد توحد الشبح مع الهواء. مما أدى إلى تحرك ممثلي الأدوار الثلاثة (هوراشيو ومرسلس وبرناردو) حركة متكررة قائمة على تجمعهم ثم تفرقهم وهذا الإطار السيميولوجي البصري لحركة ثلاثة الحراس هو علامة دالة على ما أصابهم من حيرة وتوتر ويخلق في آن واحد. تعبيراً عن الدهشة وخيبة الأمل والترقب .

ويشكل ظهور الحراس الثلاثة ظهوراً واضحاً للجمهور مع مصدرين للإضاءة الدرامية الأكثر وضوحاً يتخذ أحدهما خطاً أفقياً ويتخذ المصدر الضوئي الثاني خطاً رأسياً في خلفية المنظر بوصفهما علامتين دالتين على انبلاج الصبح .

ويلاحظ أن المشهد الافتتاحي لعرض هاملت قد بدأ بمصدر ضوئي ضبابي وانتهى المنظر الأول نفسه بمصدرين ضوئيين في بدء سطوعهما . ويشكل مصدرا الضوء الدرامي في بداية المنظر الافتتاحي ونهايته تطور الحدث الدرامي من الحالة الضبابية إلى حالة انبلاج الضوء ، أو من حالة الضبابية إلى حالة الكشف :

" هوراشيو : .. ولكن انظر هاهو الصباح وقد ارتدى رمادي الثياب "

ويدخل ذلك في المنظومة البصرية غير اللغوية التي تمهد مبكراً لنهاية الحدث في العرض المسرحي .

اختلفت العلامة في عرض هاملت ؛ عنها في نصه حيث يقعد هوراشيو أمام الشبح في العرض وتلك دلالة توسل ، في حين أن هوراشيو في النص المسرحي يتصدى للشبح ليكشف له عن سر ظهوره والفرق كبير بين الدلالتين :

" التوسل والتصدي " : (يدخل الطيف ثانية)

هوراشيو : ولكن صمتاً . أنظرا ، إنه يجيء ثانية .

سأجابهه ولو حطمني . قف أيها الخيال ! "

" قف ، تكلم ! أوقفه ، يا مرسلس

مرسلس : أأضربه برمحي ؟

هوراشيو : أجل ، إن لم يقف

برنردو : هاهو هنا "[31]

وهو الموقف الذي يشرع فيه برنردو في تصويب حربته متحفزاً بها لاصطياد الشبح حيث يدور برمحه المشرع في إطار دائرة كاملة حول نفسه دون أن يعثر للشبح على أثر.

---

[31] المصدر ، نفسه ، المشهد الأول من الفصل الأول ، ص ٢٨ .

لاشك أن عرض نص مسرحي ما على خشبة المسرح في وجود جمهور يختلف في تلقيه عن قراءة النص ، ليس لأن القراءة فردية والفرجة جماعية ولكن لأن العلامة في النص مقروءة ومتصورة في الذهن وهي في العرض مجسدة ومتصورة .كما أنها علامة متنوعة الأثر من متفرج إلى متفرج ثان وثالث .. وألف

وإنما لتغير شكل العلامة العامة للعرض عنها في النص . ذلك أن " العرض المسرحي فعل سيميائي – كما قال عوّاد علي – " بمعنى أن كل شيء في العرض المسرحي علامة . " [٣٢]

وفي نص مسرحية هاملت وعرضه – سواء على المستوى العالمي أو على المستوى المحلي – هناك علامات متطابقة ، وهي غالباً ما تتركز في العلامات الاعتباطية والتوافقية (الرمزية – الإشارية) كالأبواق فلصدحها إشارات إتفاقية . متعارف عليها إذ هي تشير إلى دخول الملك أو الملكة أو خروجهما . كما تشير إلى حالة من حالات الحرب استعداداً أو هجوماً أو انسحاباً . كذلك قرع الطبول ونشر الاعلام . أو اختلافها وقصف المدافع وطرق التحية العسكرية ووداع ميت عظيم :

(في حدى قاعات القلعة. صدح أبواق. يدخل كلوديوس ملك الدنمرك . وجرترود الملكة . وهاملت . وبولونيوس . وابنه لايرتس . وعدد من أفراد الحاشية) [٣٣]

(صدح أبواق . يخرج الجميع إلاّ هاملت) [٣٤] (غرفة في القلعة. صدح أبواق . يدخل الملك والملكة وروزنكرانتز وجلدنستيرن . ومعهم آخرون) [٣٥]

(يخرج الملك والملكة) [٣٦]

" (أبواق من الداخل)

جلدنستيرن : هاهم الممثلون هناك " [٣٧]

---

[٣٢] عوّاد علي . شفرات الجسد ، جدلية الحضور والغياب في المسرح،ط١ عمان، أزمنة للنشر والتوزيع ١٩٩٦م ،١٦ ص

[٣٣] هاملت ، نفسه ، الفصل الأول ، المشهد الثاني .

[٣٤] نفسه ، ف. الأول ،م . الثاني .

[٣٥] نفسه . ف الثاني . م . الثاني .

[٣٦] نفسه ،ف . الثاني . م الثاني .

[٣٧] نفسه ، الفصل والمشهد .

أولاً : في تحليل الصورة الحركية للنص في المشهد الافتتاحي :

ينص الإرشاد المسرحي في المشهد الافتتاحي لنص هاملت[٣٨] على ما يأتي :

" فرنسيسكو في موقعه ، وبرنردو يدخل متجهاً نحوه ليبادر بالسؤال :

" من هناك ؟ !Who's there ?" "

وذلك يحيلنا إلى حالة التأهب أو الحرب التي تمر بها البلاد في تلك الأيام .

ثانياً : في تحليل علامات الصورة الحركية للعرض في المشهد الافتتاحي:

-دراسة تحليلية لرؤية المخرج البريطاني (رودني بينيت Rodney Bennett) -

يركز تحليل الباحث في علامات العرض المسرحي (هاملت) من إخراج البريطاني (رودني بينيت) وإنتاج (سيدريك مسينا) على الفكرة الأساسية التي يبني عليها المخرج تجسيده للمشاهد التي تشكل نقلة محورية في الحدث الدرامي وخطوطه الصراعية عن طريق تكوينات التعبير الدرامية الحركية ومواءمتها بالتعبيرات الصوتية للممثلين وعن طريق الأزياء ودلالاتها من حيث التصميمات والألوان والمناظر والملحقات وطرق التعبير بها أو من خلالها وعن طريق الإضاءة ومصاحبات والموسيقى الدرامية ، استخلاصاً للدلالات الفرعية للمشهد المسرحي ودلالته العامة ، التي تنتجها العلامات الأدائية والتأثيرية المصاحبة .

وفي التجسيد الإخراجي للمشهد الافتتاحي لهاملت بإخراج (رودني بينيت) تختلف العلامات عن تلك التي نص عليها الإرشاد المسرحي للحركة وذلك على النحو الذي يجسد ملكة الشكل في خدمة المضمون وهو ما تكشف عنه علامات المشهد الافتتاحي للعرض :

أولاً : يبدأ العرض مهيئاً لحالة الانتظار القلق للمجهول في جو ضبابي ملتبس بالغموض وفي عتمة الثلث الأخير من الليل وحالة من السكون الذي تتسلل إليه

---

[٣٨] مصدر سبق الإشارة إليه .

زمجـرة الموسـيقى متصـاعدة عـبر مـراحل زمـنية قصيرة ومتتابعة تفصل بينها نقرات إيقاعية متفاوتة تشيع جواً من التوتر والترقب والتسلل .

ثانياً : مـن حـركة المـمثلين كعلامة طبيعية يجسد بوساطتها الممثلون دور الحرس في نوبـة حراسـة ليلـية تـبدأ الحـركة بعنصـر مفاجـأة القادم المجهول – ربما بالنسبة للمـتفرج وربمـا بالنسـبة للمـتفرج ولـلحارس المـرابط في موقـع الحراسـة بأعـلى البرج بقلعة"إلسينور"

ثالثاً : يخلـق هـذا الدخول المفاجئ للقادم المجهول حالة من الشك الذي مهدت لـه الموسـيقى المـتوترة الموتـرة في آن واحد مع الخلفية الرمادية الضبابية التي دلت عليها الـبانوراما السـماوية في خلفـية المـنظر وانعكاسات الإضاءة الثلجية الزرقاء التي تحيل فضـاء المنظر المسرحي إلى مساحة ضبابية تستحيل فيها الرؤية الواضحة .

رابعـاً : عبور القادم المجهول في زيه العسكري الشتوي وخوذته وحربته في خط أفقي مـواز للـبانوراما السـماوية في خلفـية المـنظر قادمـاً من يمين أعلى المنظر (قياساً على صـالة المـتفرجين) بعكس اتجاه فرنسيسكو ليقف في نقطة منتصف خط أعلى الفضاء المـنظري (مـن خشـبة المسرح) ليتجه كلية نحو نقطة أسفل وسط الفضاء المنظري في الخـط الموازي لخط الدروع الوهمي في مقدمة خشبة المسرح حيث يقف الحارس الأول " فرنسيسـكو " في تلـك النقطة في خط مسار معاكس لخط مسار القادم المجهـول الذي يـبادر بسؤال الحارس : " من هناك ؟ Who's there? متوائماً في تعبيره الصوتي مـع تعـبيره الحـركي في اسـتدارة حادة في مكان وقوفه نحو فرنسيسكو الذي يبدو أنه قـد فوجـئ ومـن ثـم اسـتدار في حدة نحو الحارس القادم (برنردو) شاهراً حربته في وجهـه "بـل أنـت قف مكانك وعرف نفسك . " فيرد عليه برنردو بنبرة عسكرية " يعـيش المـلك " وهاتـان العلامـتان الصـوتيتان تشـكلان شـفرة الحراسـة المـتفق عليها للدلالـة عـلى أن الأمن مستتب والأمان قائم بين العابرين في منطقة الحراسة الليلية . وتلك علامة اعتباطية (رمزية) متفق عليها في إطار الحقل العسكري الأمني .

دلالة حسن الاستهلال : تبلور علامات العرض في المشهد الافتتاحي (التمثيل ، المنظر، الأزياء ، الإضاءة ، الموسيقى والمصاحبة الصوتية ، التنكر ، الملحقات ، خطة الإخراج) تبلور فكرة الشك التي قامت عليها هذه المأساة منذ اللقطة الأولى للعرض الافتتاحي ؛ بما يكثف الفكرة الأساسية وهي فكرة الشك ويكشف عن طبيعتها القائمة على تساؤل رئيسي يداوم هاملت على طرحه بين الحين والآخر ، على مراحل متفاوتة من الأحداث بدءاً من شكه في أمر القران المتعجل بين أمه وعمه، قبل مرور شهرين على رحيل أبيه .

دلالة التكوين في المشهد الافتتاحي :

عمد المخرج إلى صنع تكوين مواجهة بين فرنسيسكو وظهره نحو الجمهور وبرنردو ووجهه نحو الجمهور في اتجاه فرنسيسكو بهدف إعطاء المتفرجين وجهين للوجود الثنائي للحارسين وجود مواجه للجمهور ، ووجود يولي ظهره للجمهور . ودلالة ذلك هي تكثيف فكرة الوجود المزدوج (الواضح منه وغير الواضح) . فإذا ربط الباحث بين عنصري هذا التكوين بوصفهما عنصرين يكونان وجوداً ثنائياً متعارضاً : إذا ربط الباحث بين هاتين العلامتين في التكوين بشخصية هاملت مع تصاعد الحدث نجده يعيش بوجهين وجه خفي متحفز ومراقب والوجه الآخر ظاهري يدعي فيه الجنون من أجل تسهيل اكتشاف الحقيقة كما أن هناك الواقع (زواج) غير مبرر بين أمه وعمه قبل مرور فترة كافية للحداد والشك في ذلك الواقع مع غياب أسباب العجلة في مثل ذلك الزواج وفي ظل الظروف التي تمر بها البلاد وهي أسباب غامضة على هاملت والمقربين منه .

وهذا التكوين الذي يظهر وجهاً لأحد حماة البلد وحراسه – بوصف القلعة رمزاً للبلاد – ويخفي الوجه الآخر . يؤكد هذه الدلالة تأكيداً دراميا عن طريق الحركة . ويشكل إضافة درامية أكثر دلالة وتأثيراً على المتفرج منها في النص نفسه .

وهذا الإظهار وذاك الإخفاء يشكلان عنصر تماثل ناقص في التكوين المسرحي وهو عنصر جمالي.

دلالة عنصر التماثل الناقص في التكوين المسرحي للحارسين :

يخلق عنصر التماثل في التكوين الفني سواء كان تشكيلياً أو درامياً قيمة جمالية بالإضافة إلى القيمة الدرامية ، بما يجعلها أسرع وأعمق إمتاعاً وإقناعاً وتأثيراً في المتفرج. ومن المفيد التأكيد هنا على أنه :

" لكي يقنع متلقيه بالبعد المضموني ، فإنه يفعل ذلك بلغة الفن المسرحي . ولا سبيل أمامه لتحقيق ذلك إلاّ أن يقدم البعد المضموني في شكل مثير ممتع لذلك يوظف البعد المجازي الذي تتأسس عليه الصور الفنية في المسرحية وبأساليبها وجمالياتها في تفاعل درامي مع البعد التماثلي الذي يقوم على المقابلات بين معنى ومعنى وبين صورة وصورة أخرى ، وبين علامة وعلامة ورمز ورمز مقابل له . لتوكيد الصور والمعاني والمواقف والأحداث والقيم . وبذلك وحده يؤثر البعد المضموني في المتلقي فيتمكن من أداء دوره في التركيز على الجوانب الداخلية للشخصيات ليحيل العالم الخارجي ووقائعه إلى نتاج للعوامل الداخلية للشخصيات وليمكنها من تجسيد المعنى الكلي للتكوين المسرحي ويمكن المتلقي في النهاية من أن يعيد إنتاج دلالة العرض المسرحي موضوع فرجته الإيهامية أو الإدراكية " [٣٩] وفي دخول مرسلس وهوراشيو معاً فور إشارة برنردو إلى قدومهما على خط أفق الفراغ المسرحي من المدخل الأيمن بالنسبة لجمهور المتفرجين نوع من التماثل مع حركة دخول برنردو في بداية المشهد الافتتاحي غير أنه تماثل غير تام ، لأن برنردو دخل منفرداً في نفس المسار في حين كان دخولهما معاً دخولاً ثنائياً في خطوات متتابعة . ومتلازمة في تكوين حركي مزدوج الخطو على خط السير الأفقي الذي صممه المخرج لحركة دخول برنردو في بداية المشهد الافتتاحي . والتشابه أيضاً في مواجهة برنردو لهما وهي مواجهة متماثلة . وغير متماثلة في آن واحد ، مع مواجهة فرنسيسكو السابقة له .

---

[٣٩] د. أبو الحسن سلام ، جماليات فنون العرض المسرحي بين اللقطة الزمانية واللقطة السكانية ، الاسكندرية ، ط . Sam screen ، ٢٠٠١ ، ص ٢١٢ .

ووجـه الـنقص في تمـاثل تكويـن مرسـلس وهوراشيو مع تكوين فرنسيسكو وبرنردو في بدايـة المشـهد الافتـتاحي نفسه ماثل في كون برنردو يواجه زميلين لـه في حين واجه فرنسيسـكو زمـيلاً واحـداً هـو برنـردو من قبل - والتماثل الناقص في التكوين أيضاً مـاثل في زمـن المواجهـة في الـنزع الأخـير من الليل وفي نفس الموقع ولكن في زمن تال جزئـياً لـزمن مواجهـة فرنسيسـكو في لقائـه بـبرنردو عـند دخولـه إلى فضـاء المـنظر المسرحي.

ويدخل ذلك أيضاً في أسلوب المخرج لخلق حسن استهلال يؤكد حالة التوتر ويعكسـها عـلى المـتفرج ، كمـا يعمـل على تنبيهه أو جذب انتباهه إلى طبيعة الفكرة الرئيسـية القائمـة عـلى السـؤال المطروح ، والذي عليه أن يستيقظ حتى يحصل على إجابة ما يستخلصها عن طريق متابعته المدركة للعرض ولدلالاته .

هاملت وعلامات السيادة في حفل التنصيب

تـتعارض العلامـات في هـذا المشـهد [٤٠] حيـث يجمع ما بين حفل التنصيب والـزفاف والـتأبين في قاعـة العـرش وفي زمـن واحـد. وتـؤدي الإضاءة في مستهل هذا المشـهد دور إنـارة تـتلازم معهـا علامـة صـوتية مرئـية في آن واحـد تتمثل في تصفيق الحاشية تحية للملك .

ولأن الملـك في هذا الموقف هو علامة دالة على عنصر السيادة في المشهد لذلك يحـتل مركـز التكوين في قاعة العرش ، فهو المحتفى به من ناحية وهو الملك الجديد للـبلاد وزوج الملكـة الشـرعية من ناحية ثانية . وهو محرك للصراع في هذا المشهد . لأنـه الفائـز الأوحـد في هـذه الـبلاد الآن . ولكـل هـذه الدلائـل يبدأ ممثل دور الملك خطـاب رثائـه لأخـيه الملـك الهـالك وهـو يبتسـم بعـد التصفيق . دلالة على امتلائه بالغـبطة . وتشكل هذه العلامات الفرعية التي تنم عن الاحتفال دلالة وظيفية توافقية

---

[٤٠] المشهد الثاني من الفصل الأول لعرض هاملت بإخراج رودني بينيت ، شريط تسجيل فيديو مستنسخة من الشريط الأصلي بالمجلس الثقافي البريطاني بالإسكندرية .

تتعلق بالمراسم . فالتصفيق علامة إشارية دلالتها الدرامية تأثيرية حيث دفعت الملك إلى الابتسام علامة على غبطته وربما امتنانه لهذه الحفاوة في تنصيبه ملكاً على البلاد.

ويشكل أداؤه وهو واقف في مكانه أمام العرش علامة دالة على ثقته في ثبات مركزه . في حين يشكل ترتيب وقوف هاملت في التكوين خلف أمه الملكة جرترود دلالة ولائه لها لا لزوجها الجديد .

ولكي يجسد الإخراج دلالة تحديد المواقف يجعل الملك في فقرة من خطابه يواجه في التكوين جرترود وهاملت ، دلالة على أنه يلمح تعاطفاً بين هاملت وأمه ، حيث يبدو له تكوين هاملت خلف أمه دالاً على موقف متعارض ولو بشكل جزئي مع الملك وحاشيته المقربة التي شكل منها المخرج تكويناً يقف الملك في مقدمته في مقابل تكوين جرترود ؛ الذي لا يقف خلفها سوى هاملت ابنها .

غير أن الحركة التي رسمها الإخراج تتغير سريعاً بعد توكيد دلالة التعارض بين موقفين أحدهما يقوده الملك وخلفه الحاشية والثاني تقوده هي وخلفها ابنها هاملت ، بما يعكس عنصر السيادة الذي انعقد في المشهد للملك ، لتعكس دلالة أخرى تكشف عن قدرة الملك وسرعته في استقطاب أو اجتذاب الملكة ونزعها من جانب ابنها هاملت ليتركه وحيداً معزولاً ، حيث يتحرك الملك نزولاً في اتجاه جرترود لينقلها أو يخلصها من نوازع الأمومة التي رأى أن هاملت (إبنها) يحتمي خلفها ويتخذها قناعاً في مواجهته المرتقبة للملك ليعبر بها متأبطاً ذراعها صعوداً نحو كرسي العرش وتبوء مكانه منه والملكة إلى جواره . وتلك دلالة نجاح الملك كلوديوس في إفشال إرهاصة تحالف أو ملامح التقارب بين هاملت وأمه . وهو تقارب فرضته حالة الاحتفال المزدوج ما بين فرحة التنصيب وغمامة التأبين التي ظهرت على هاملت منفرداً .

ولأن الملك ينتقل من فرحة التنصيب إلى مباشرة مسؤولية الحكم لذلك تدل حركته بين الحاشية نزولاً في اتجاههم فيما يشبه التأكيد على موافقتهم الضمنية على ما سيقوله وعندما يوجه رسوليه فولتماند وكورنيليوس إلى ملك النرويج برسالة حول

المشكلات العالقة بين البلدين فهو ينهي حركته بينهما في تكوين ثلاثي هو في وسطه على شكل رأس حربة دلالة مواجهة هجومية ثم يتحرك ليصبح وجهه مواجهاً للملكة التي ظلت جالسة على الكرسي المخصص لها . تدل العلامة الحركية للملك أولاً على أنه مستند في مواجهته لعدو البلاد فورتنبراس إلى شرعية شعبه ومؤيد بهم في موقفه من الحرب القادمة بينه وبين فورتنبراس الشاب . كما تدل حركة توقفه وتكوين رأس الحربة الذي يشكله المخرج بينه وبين فولتماند وكورنيليوس (رسوليه إلى ملك النرويج) تدل على تحديه وتهديده بالحرب ويدل توجهه نحو الملكة على تفاخره وتباهيه بمقدرته على اتخاذ القرارات الصعبة كملك للبلاد وكزوج ! !

ولايرتيس حين يوجه خطابه الذي يلتمس فيه من الملك السماح له بالذهاب إلى فرنسا يضع الملك كفيه على كتفي لايرتس ، دلالة اعتزاز به .

أما جلوس الملك على عرشه عندما يوجه خطابه إلى هاملت بعد أن فرغ من أمر لايرتس : " والآن يا هاملت ، يا ابن أخي وابني ؟ " فهو علامة على مركز السيادة الذي يريد كلوديوس أن يؤكده لهاملت فمركزه ثابت وتمكنه من إدارة دفة الحكم واضح وهو ما أدى إلى علامة حركية عدائية من هاملت – الذي ظل في موقعه بعيداً عن موقع كرسي العرش – عندما بدأ الملك في طرح سؤاله الاستنكاري :

" مالي أرى السحب ما زالت تخيم عليك ؟ " فإذا بهاملت يعطي ظهره للملك الجالس على العرش دلالة على اعتراضه على جلوس عمه على العرش الذي كان لأبيه الملك الهالك :

" هاملت : لا يا سيدي ، بل إني في الشمس أكثر مما ينبغي "

وهنا نلاحظ تلاعب هاملت بالألفاظ عمداً في رده على نداء كلوديوس له بابني :

" King claudius : But now, my cousin Hamlet, and my son
Hamlet : A little more than kin and less than kind.
King Klaudius: How is it that the clouds still hang on you?
Hamlet : Not so, my lord, I am too much I'th' sun. "

وفي ذلك دلالة على اعتراضه أيضاً على مضمون خطاب الملك الهجومي ضده:

" .. بيد أن المثابرة

على عزاء لا ينثني ، عناد شرير

إنه حزن لا يليق بالرجال ،

يدل على إرادة تمردت على السماء

وقلب غير حصين ونفس أعوزها الصبر

وإدراك بسيط لم يثقف "

" .. استح يا هذا ، إنه لإثم تجاه السماء

إثم تجاه الموتى ، إثم تجاه الطبيعة "

وللدلالة على أن هاملت يهتم بخطاب عمه الجالس وإلى جواره أمه على العرش والحاشية جلوس على جانبي العرش . كان صعود هاملت البطيء نحو العرش دلالة على مواجهة طويلة المدى ستكون بينه وبين الجالس على ذلك العرش وهو صعود يخترق الحاشية وتأتي ضحكة هاملت على نصح الملك له مع الاستدارة الحادة ليعطي ظهره للعرش وهو يجلس على كرسي قريب أمام كرسي أمه في بداية خط جلوس الحاشية في ناحية من العرش تأتي كعلامة دالة على تهكمه من خطاب النصح الملكي ؛ الأمر الذي يولد علامة حادة تتمثل في وقوف الملك وحركته الحادة خلف هاملت ودورانه حوله مع العلامة الدالة على الانزعاج التي تبدت في الحركة الحادة التي تنزل بها الملكة عن عرشها . ومع كل دورة يدورها الملك حول هاملت في جلوسه المتهكم يقف الملك أمام هاملت مرة ثم يقف خلف ظهره في المرة التالية إلى أن تنزل الملكة لتقف خلف ظهر هاملت فيصبح هاملت محاطاً بهما من أمام ومن وراء. وهنا تتعقد العلامات إذ يضع كل من الملك والملكة يديهما على كتفي هاملت .. الملك من الأمام والملكة من الخلف وهنا ينصرف هاملت عنهما فإذا بأيديهم تتشابك فتلك العلامات المركبة تؤدي إلى دلالة مركبة أيضاً تبدأ بالمحاضرة أو خطاب النصيحة الملكية وتنتهي بدلالة كشف هاملت لزيف مشاعرهما . إذ أنهما منصرفان

عنه أولاً ثم محاولة احتوائهما له أخيراً . وعندما فشلا في ذلك تشابكت أيديهم دلالة تآزرهما معاً ، على الرغم من نفوره منهما. ولكن هاملت يزيف علامة طاعته مع توسلات أمه بألاّ يرحل حيث الدراسة في " ويتنبرج " فيظهر الطاعة والامتثال ظاهرياً " سأطيعك يا سيدتي ما استطعت " وهنا يتحرك الملك والملكة فترحب هي بإعلان الطاعة التي أبداها هاملت إبنها ويعلن الملك عن رضاه وعلامات الترحيب والرضا تظهر في تشابك الملكة مع الملك وتقبيله لها . ومع انصرافهما وخروج الجميع مع صدح الأبواق يقف هاملت وحده أمام كرسي العرش الخالي علامة دالة على أنه ما زال يرى مكان أبيه شاغراً . ولتأكيد ثباته على هذا الرأي يجعله المخرج يجلس على مقعد قريب من العرش ، كما لو كان يحرس كرسي العرش ليظل شاغراً لعدم وجود من يستأهل الجلوس عليه غير أبيه !! وهو ما يصرح به في نهاية المشهد نفسه :

"هاملت : أبي – أظن أنني أرى أبي "

هوراشيو : أين يا سيدي ؟

هاملت : في بصيرتي .

هوراشيو : رأيته مرة ، كان ملكاً صالحاً

"هاملت : كان رجلاً في كل شيء

ولن ترى عيني مثله ثانية "

Hamlet : My father- methinks I see my father.
Horatio: O where, my lord?
Hamlet: In my mind's eye, Horatio.
Horatio : I saw him once. A was a goodly king
Hamlet : A was a man. Take him for all in all,
I shall not look upon his like again. "

وهي دلالة أسى وحزن عميق واسترجاع ذهني لصورة والده الملك على عرشه. وهذا ما يؤكده هاملت في حديثه مع هوراشيو في نهاية المشهد .

ولأن ذلك غير حقيقي فهو يراجع موقفه من الحياة في مناجاته وهو جالس أمام كرسي العرش :

" Hamlet: O that this too too solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew,
Or that the Everlasting had not fixed
His canon 'gainst self-slaughter! O God, O God "

" آه ليت هذا الجسد الصلد يذوب

وينحل قطرات من ندى ،

يا ليت الأزلي لم يضع شريعته

ضد قتل الذات

رباه ، رباه "

ذلك أنه لم يكن يتصور أن تنسى أمه أباه بتلك السرعة :

" Hamlet : Frailty, thy name is woman-
A little month, or ere those shoes were old
With which she followed my poor father's body "

" أيها الضعف ، اسمك المرأة

شهر مضى ، ولم يعتق بعد ذلك الحذاء

الذي مشت به وراء جثمان أبي . "

وفي تعليقه على تعزية هوراشيو في وفاة والده :

" هوراشيو : جئت يا سيدي لأحضر جنازة أبيك .

هاملت : أرجوك يا زميل الدراسة ألاّ تهزأ بي

أظن أنك جئت لترى زفاف أمي .

هوراشيو : حقاً ، لقد عقب الزفاف الجنازة بسرعة يا سيدي .

هاملت : الاقتصاد ، الاقتصاد يا هوراشيو . خبز الجنازة

قدم بارداً على موائد العرس . . . "

وإذا كانت إرشادات النص في ذلك المشهد تدور في (إحدى قاعات القلعة مع صدح أبواق يسبق دخول كلوديوس ملك الدانمرك. وجرترود الملكة .وهاملت. وبولونيوس. وابنه لايرتس ، وعدد من أفراد الحاشية " [41]

[41] نص هاملت ، نفسه ، ف. الأول . م . الثاني ، ص ٢٩ .

فإن تجسيد المشهد في العرض المسرحي قد استغنى عن كل تلك العلامات التي نص عليها الإرشاد ، فلا أبواق ولا دخول ولا خروج وإنما اختصر المخرج كل ذلك في حركة إضاءة المشهد في وجود جميع الشخصيات . وذلك يثير التساؤل الآتي: إلى أي مدى يحق للمخرج المسرحي تغيير علامات الإرشاد المسرحي في النص، وإلى أي مدى يحق له الاستغناء عن تلك العلامات واستبدالها بعلامات أخرى لم ينص عليها المؤلف ؟!

وما هي أسباب ذلك ؟!

العلامة الإطارية للمشهد في العرض المسرحي:

تتمثل في الفضاء المسرحي وبساطة قطع الأثاث (كرس العرش وكرسي الملكة ومقاعد الحاشية والمستشار) فلا مناظر سوى ستارة خلفية والمقاعد بدون مساند خلفية تكشف عن أسلوب المشهد الإليزابيثي، مع فخامة الأزياء وثرائها باستثناء زي هاملت ذي اللونين الأسود والأبيض بما يشي بأن الأمر عنده إما أبيض أو أسود ولا ثالث بينهما.

إن هذا المشهد مشهد رئيسي لأنه علامة للكشف والمواجهة بين هاملت والملك ، فهو بداية رحلة الشك ، تلك التي ثارت داخل هاملت ارتكازاً على العلامة التي تتمثل في الزواج غير المنطقي وغير المتلائم بين أمه وعمه .

علامات المكان بين النص والعرض :

لكل مكان هويته التي تكشف عن شخصية المكان ، ولاشك أن علامات الإرشاد تثبت هوية المكان في النص . كما أن اختزال المخرج لها أو الاستغناء عنها وإبدالها بعلامة ضوئية إذا حققت للمشهد هويته ، تعد تغييراً عن علامات النص الإرشادي للمؤلف في تجسيد الحدث وتحقق من ناحية أخرى رؤية المخرج . وهذا ما فعله رودني بينيت في مشهد التنصيب.

إن انتقال العلامة من النص المسرحي إلى العرض هو نوع من التجديد بالنسبة لبعض العلامات وهي خلق جديد للعلامة في البعض الآخر ، إلاّ أن عملية

تحويل النص إلى عرض كثيراً ما يترتب عليها نسخ بعض العلامات التي أبدعها المؤلف كما أنه قد يؤدي إلى نوع من بلاغة الاتصال والتأثير.

إن الإرشاد في النص بدخول موكب الملك وحاشيته أكثر مصداقية بطبيعة الحدث وبطبيعة الشخصية فهو أكثر دلالة على ذلك من رؤية المخرج له .

وأخلص مما تقدم إلى أن من حق المخرج تحقيق تصوره الإخراجي بالعلامات أو الوسائل والعناصر الفنية المسرحية المتاحة ، سواء استهدف ترجمة النص أو تفسيره . وانطلاقاً من هذا الفهم نجد أن المخرج بينيت قد استبدل المكان في المشهد الثالث من الفصل الأول في النص بمكان آخر ومن ثم بدل(غرفة في منزل بولونيوس. حيث يدخل لايرتس وأوفيليا) [42] برصيف ميناء بحري للسفن وهيأ للمنظر بعلامات منها الخلفية السماوية التي تشكل بانوراما للفضاء واتساعه فيما وراء حدود النظر إلى البحر . ومنها حركة العابرين في الاتجاهين خلف لايرتس وأوفيليا التي تتلقى خطاب أخيها في نوبة نصائح ينصحها بها قبيل قيامه برحلة السفر البحرية إلى فرنسا . ولا شيء غير مساحة فارغة وموسيقى تعكس حياة البحر والإبحار وأصوات نوارس .

وقد يدل هذا المنظر (الفضاء) على الشخصية في صفائها فلا نصح دون نفوس صافية، نفس تنصح بصفاء ونفس تقبل النصح بصفاء وأوفيليا بريئة وصافية النفس كما أن رحيل لا يرتس نفسه يترك خلفه فراغاً في حياة أخته . وفي حياة أبيه. وترك المنظر فضاءً عريضاً وخلفية توحي بالسماء وبالبحر يشكل علامة تؤدي إلى تلك الدلالة المركبة .

اللمسة علامة أشد تأثيراً من الحركة :

جسد المخرج هذا المشهد أمام خلفية توحي بالسماء أو البحر في موقع الرحيل نفسه (مكان رسو المراكب) يعد علامة أكثر إيحاء ودلالة على الرحلة وحالات التأثر في التعبير عن الوداع . ولأن الوداع يشكل حالة من التأثر المشوب

[42] شكسبير ، هاملت ، الفصل الأول ، المشهد الثالث ، نفسه ، ص ٣٨ .

بالحزن بين المودعين؛ فإن حركة كل من أوفيليا ولايرتس بطيئة الإيقاع . وهي حالة تعتمد على اللمسات الرقيقة بالأيدي وبالإشارات أكثر من اعتمادها على الحركة والتحريك لذا نرى لايرتس يقابل حالة الرعاية التي تحوطه بها أخته وعبرت عنها بلمسة رقيقة تمثلت في حزمها لرباط عنقه بلمسة من إبهامه حيث يطبعه على خدها ، كما لو كان يدلل على أنه بصمها ببصمته، أي ترك عليها علامته .

على أن التحريك في هذا المشهد تدل عليه أولاً حركة عبور أشخاص مختلفين من فتحتي الدخول إلى المنظر بأعلى الفراغ المسرحي بالتوازي مع الخلفية السماوية في حركة سير عكسية ومتقاطعة ، كما يدل عليه دخول بولونيوس إلى المنظر ليودع ابنه في اللحظة التي تعلن فيها أوفيليا الانتصاح بخطاب أخيها : وتشترط عليه أن يعمل هو نفسه بما ينصحها به :

" أوفيليا : سأجعل مضمون هذا الدرس المفيد
حارساً لقلبي . ولكن ، يا أخي العزيز "
لا تفعل كما يفعل كاهن لئيم
يريني الطريق الكأداء الشائكة إلى السماء
وهو ، كخليع مندلق الكرش لا يبالي ،
ولا يأبه للنصح ، الذي ينصح به .

لايرتس : لا ، لا تخافي (يدخل بولونيوس)
تأخرت ، لكن هو ذا أبي آت . "

ويتكرر خطاب النصح ، بما يشكل على المستوى الجمالي عنصر تماثل ، لكنه تماثل تام هذه المرة ، فالأب يوجه خطاب النصح للابن . وفي نزول الأب من خلفهما في زي شتوي ثقيل وفي حركة بطيئة ما يدل على فصل الشتاء . كذلك يدل انفراد الأب بالابن عند نصحه له بعيداً عن أخته التي تشكل رأس مثلث في الخلف منهما على حرص الأب ألاّ يحرج ابنه الأكبر أمام أخته . كما أن حركة ركوع الابن أمام أبيه عند انتهاء الأب من نصائحه هي دلالة على الاحترام والطاعة والأدب.

وكذلك تقبيل لايرتس لأخته في شفتيها وهو يتلقى منها تأكيداً بالانتصاح بنصحه. ووجه الغرابة يكمن في : هل هذا لائق بين أخ شاب وأخته الشابة في ذلك المجتمع سواء في عصر شكسبير أو في العصر الحديث ؟!

* وقد ترجع تلك الحركة العاطفية الغريبة إلى أساليب مخرجي المسرح المعاصرين في تفسير الكثير من العلاقات بين الرجل والمرأة في مسرح شكسبير وربما في المسرح الكلاسيكي تفسيراً متأثراً بنظرية فرويد .

والأمر نفسه يمكن قوله عن اللمسة التي يؤديها هاملت - قبل ذلك في المشهد الثاني من الفصل نفسه - فبعد أن أخبره هوراشيو بأمر شبح أبيه يضم هاملت كفيه في اتجاه رأسي أمام فمه في وضع ضراعة ، ثم يضم ذراعيه إلى صدره . كما لو كان يحوط النبأ الذي أخبره به هوراشيو . حتى لا يخرج من بين ضلوعه وجوارحه

" هاملت : إن هذا لأمر عجيب "

ثم يصعد نحو العرش وهو يعبث بلحيته الصفراء بلون شعره قليلاً دلالة انهماك في تفكير مقرون بإسقاط نفسي حركياً دون وعي قبل أن يسر إليهم بصوت خفيض بخطته التي يطلب منهم كتمانها حتى يتدبر الأمر . وهي تتمثل في ادعائه المرض.

كما أن نقل المخرج لمشهد وداع الأخت لأخيها على رصيف الميناء البحري يعد لوناً من ألوان التجويد والتنويع الأكثر إيحائية بموقف الوداع ، إلاّ أن تجسيد

---

* (فقد رأى مخرج مسرحي بولندي أن يجسد مشهد قراءة الليدي مكبث لرسالة زوجها التي يخبرها فيها عن نبوءة الساحرات الثلاث ، رأى أن يجسده في مطارحة غرامية ملتهبة بين مكبث والليدي على فراش الزوجية بعد عودة مكبث إلى قصره . ليعمق من سيطرة الليدي على ذلك القائد المغوار عن طريق الجنس، فهو خاضع لكل ما تأمره به بسبب عاطفته وإغرائها له والتحكم في سلوكه عن طريق غرفة النوم). وهذا تفسير على أية حال .

وهناك تفسير آخر للمخرج البولندي رومان بولانسكي لماكبث في معالجة سينمائية غيرت من الهدف الشكسبيري حيث صور ليدي مكبث في طور لوثتها العقلية عارية تماماً وهي تسير في دهاليز إنفرنيس ومع أن ذلك قد خلخل الشموخ التراجيدي للشخصية إلاّ أن ذلك لا يلغي حقه في رؤية بولانسكي للشخصية من حيث تعريها تماماً وانكشاف أمرها أمام الخدم .

ولكن المشهد نفسه وفق النص الشكسبيري يؤكد حالة أخرى تكشف عن الطبيعة الرسمية للأب بولونيوس حتى في تعامله مع أولاده لأنه يلتقي بأوفيليا في مكتبه أيضاً بعد ذلك حين تأتيه شاكية من سلوك هاملت معها .

دلالة الأزياء بوصفها علامة :

تلعب الأزياء في المسرحيات التاريخية دوراً له أهمية كبرى لأنها تدل على العصر، كما أنها تكشف عن التمايز الطبقي والاجتماعي والتمايز الوظيفي . فالأمير غير الحارس والضابط غير هذا وذاك والملك أو الملكة لا يتمايز بتمكن ممثل الدور فحسب، ولا بلغة الحوار والطبيعة العظامية للحركة وللإشارة في اقتصادهما ، بما يعكس وقار صاحبها ورفعة مركزه الاجتماعي فحسب وإنما تعمل الأزياء والملحقات (التاج، الصولجان ، السيف ، الأوسمة ، القلادة ، .. . إلخ) على تأكيد العصر والمكانة الاجتماعية والوظيفية والثقافة والجنس وربما لفتت المتفرج إلى العمر أيضاً وإلى الذوق والإحساس بالجمال أو فقدان ذلك :

وفي عرض هاملت الذي وقف البحث جهده على تحليله في هذا الفصل تعمل الأزياء على تأكيد ذلك كله :

- زي هوراشيو .. زي مدني رمادي اللون .. وبذلك يعكس حالة البرودة والرسمية. وهو يدل على الحياد .
- زي برناردو .. زي عسكري .. بنفسجي اللون .. وربما كان رمادي اللون حولته الإضاءة إلى بنفسجي .
- زي مرسلس .. زي عسكري .. أصفر مائل إلى الخضار .. وربما كان ذلك بفعل تركيزات الإضاءة .
- زي الشبح .. زي معدني لامع ، تسقط عليه الإضاءة فتزيده بريقاً ولمعاناً كما لو كان مصدر طاقة أو إشعاع للمحيط أو المساحة الخالية فوق سطح القلعة في ذلك الهزيع من الليل . . وهو بذلك يحقق عنصر الإيهام . الذي بدونه لا يقنع أحد

بأنه يرى شبحاً ما . خاصة وأن الشبح يظهر لهم مرتين . ويتصدى له هوراشيو في المرة الثانية حين يتحول إلى هواء عند صياح الديك .

التحليل السيميولوجي لسينوجرافيا مشهد التنصيب بين النص والعرض

يبدأ مشهد (التنصيب / التأبين) حيث المنظر الثاني من الفصل الأول في النص على غير ما يبدأ به في العرض بإخراج (رودني بينيت) فالنص يرشد إلى قاعة حجرة استقبال في القلعة) حيث (يدخل الملك والملكة وهاملت وبولونيوس ولايرتس وفولتمند وكرنيليوس وبعض الأشراف والحاشية)

غير أن العرض حسب رؤية مخرجه يبدأ بإضاءة المشهد والجميع موجودين في قاعة العرش . وهنا يكون قد غيّر علامات الإرشاد إلى الحركة أو التكوين أو التحريك في النص المؤلف . ولبيان قيمة ذلك التغيير في العلامة ما بين النص والعرض وجب الاحتكام إلى الحوار بوصفه المنبع الأساسي الذي تؤول إليه مرجعية الحركة والتحريك بين الشخصيات في الحدث المسرحي .

فالحوار هو العلامة المرجعية للتعبير المسرحي : وفي هذا المنظر يبدأ الملك في حديث التأبين في عبارة مقتضبة مختزلة سريعاً ما ينتقل منها مباشرة إلى مسؤولياته بوصفه الملك :

" الملك : على الرغم من موت أخينا العزيز هاملت
ما برحت ذكراه ماثلة في خاطرنا ،
وإننا جديرون أن تمتلئ قلوبنا حزناً وكمداً ،
وأن تنقبض مملكتنا كلها ،
كأنها جبهة غضنتها الكآبة ؟ " [43]

في خمسة أسطر فقط مرت خطبة التأبين مرور الكرام ، انتقل بعدها خطاب الملك إلى الحديث عن مستقبل حاله بوصفه الملك. مبرراً زواجه بأرملة أخيه القتيل :

---

[43] شكسبير ، هاملت (أمير دنمركة) ترجمة د. محمد عوض محمد ، ط. الثانية ، القاهرة ، سلسلة مسرحيات شكسبير - جامعة الدول العربية ، الإدارة الثقافية ، ط. دار المعارف بمصر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٩٢م .

" فإن العقل لم يزل يكافح الطبع ،
حتى أصبحنا نفكر بحزن يخالطه الحزم
والشعور بالواجب الملقى علينا . "

وهكذا ينتقل كلوديوس انتقالاً سريعاً ما بين علامتين : الحزن والحزم . الحزن على موت أخيه وهي علامة تظاهر – زائفة لأنه هو نفسه قاتله دون ندم على ذلك الفعل لأنه أدى به إلى حال أخرى هي أن يصبح ملكاً على العرش بديلاً لأخيه المغدور بيده وأن يصبح زوجاً لأرملته التي أحاطها برعايته واهتمامه أو محبته الظاهرية بغية الوصول إلى هدفه الحقيقي وهو العرش – أما الحزم فهو علامة ردع ووعيد في باطنها . ردع لمن يخالف ويناهض وضعه الحالي ، الذي تسنمه على عرش الملكة وعلى فراش الملكة وهو يرى في ذلك الواجب الوحيد الملقى عليه ، منه هو نفسه ، وليس من أحد غيره . فالواجب أن يتخذ أرملة أخيه زوجاً وكأنه يحقق الجزء الأخير من شرط تم بينه وبين نفسه قبل ارتكابه لجريمة قتل أخيه الأكبر ملك البلاد :

" لهذا اتخذنا زوجاً تلك التي كانت من قبل لنا أختاً
واليوم أصبحت ملكة تشاركنا السلطان والحكم
في هذه الدولة المحاربة . " [44]

وهو يتكلم عنها كما لو لم تكن ملكة من قبل . إن الملك هنا يجدد العلامة الدالة على صفة جرترود ، فلقد كانت ملكة في ظل حكم أخيه المغدور منه ، وكانت زوجاً في كنف أخيه المغدور. غير أنها فقدت العلامتين (الوظيفتين الدالتين على تمتعها بهاتين الصفتين بموت الملك الزوج . وكلوديوس هنا إنما يعيد إليها العلامتين علامة المشاركة في الملك وعلامة المشاركة في الزواج . فالوظيفة قد عادت بعودة العلامة عن طريق إعلانه لشراكتهما في الملك وفي الزواج غير أن التوصيف قد اختلف باختلاف الهوية فهويتها منسوبة إلى ملك جديد وإلى زوج جديد وإلى خصائص

---

[44] نفسه ، الفصل والمنظر ، الأبيات من ٩ – ١١ ، ص ٣٧ .

مختلفة باختلاف صفات ذلك الشريك الجديد في السلطة وفي القران ومن ثم في العلاقة بينها وبين ابنها (هاملت) المصاب في أبيه وفي أمه وفي عمه وفي ميراثه وفي مكانته في البلاط .

إذن فلقد وجد المخرج نفسه أمام مشهد يختلط فيه الفرح بالحزن كما جاء على لسان الملك :

" فعلنا ذلك مرحين ، فرحاً تشوبه الأحزان .
وبعينين إحداهما ضاحكة ، والأخرى دامعة .
فكان السرور وسط المأتم ، والأسى يغشي العرس
وقد تساوى الكدر والفرح في كفتي الميزان .. " [٥]

فإذا كان الحدث يصور حالتين دلّتا على الفرح والأسى معاً وإذا كانت شخصية الملك في داخلها مغتبطة أشد الاغتباط لما آل إليه الحال بالجلوس على العرش والظفر بالملكة زوجاً وهي في الوقت نفسه تحاول إظهار الأسى في عبارة شديدة الاختزال . فلماذا لم يجسد المخرج حالة التوازن بين العلامتين اللتين زلف بهما لسان الملك : " تساوي الكدر والفرح في كفتي ميزان " ؟!

التجسيد الإخراجي لهذا المشهد نحا نحو بداية أقرب إلى حالة السكون الحركي بما يؤكد اقتناع المخرج بمصداقية خطاب الملك في تأبين أخيه على قصر ذلك الخطاب أو تقصيره المتعمد في الوفاء بحق الملك الراحل في تأبين أعمق . حالت دون إتمامه مشاعر الملك الجديد الحقيقية ، تلك المشاعر التي تنم عن فرح دفين فشل الملك في التقنع بالحزن على أخيه ساتراً يستر به فرحته الدفينة فإذا كان الملك يتقنع خلف مظهر الحزن ، وكان في الوقت ذاته محاطاً بحاشية يقودها وزيره (مستشاره) الوفي " بولونيوس " بكل عناصر المراسم وعلاماتها . فهل يمكن في ظل تلك الإحاطة الموالية للجالس على العرش عن اعتقاد بأنه حاز الحق الإلهي والشرعي ، ومن ثم وجبت خدمته والتفاني في إظهار الولاء وعلامات التفاني في

---

[٥] نفسه ، الأبيات من ١٢ – ١٤ ، ص ٣٧ .

خدمته ، هل تغفل – على المستوى التاريخي – إقامة مراسم التعبير عن الفرحة بمناسبة التنصيب – ؟! أظن : لا . لذلك رأيت في هذه النقلة في بداية تجسيد إخراج (بينيت) لمشهد التنصيب من العتمة إلى النور على تكوين يبدو المثلون فيه في حالة أقرب إلى السكون منها إلى الحركة ؛ مبتعداً عن واقع الحدث وعن طبيعة الشخصية (الملك) وحاشيته ، وذلك لتجسيد حالة التوازن بين علامات الحزن وعلامات الفرح ؛ خاصة وأن المخرج قد غير العلامة المكانية التي نص عليها إرشاد شكسبير من (قاعة حجرة استقبال) إلى (قاعة العرش) ولتبديل العلامات هنا دلالة مختلفة . فالتأبين تناسبه قاعة الاستقبال أما التنصيب فتناسبه قاعة العرش . وقد بدل المخرج (حجرة الاستقبال) بقاعة العرش . ودلالة وجود الحدث في قاعة العرش في أول ظهور للملك الجديد ترتبط دلالياً بالتنصيب لا بالتأبين . لذلك فإن بدء المشهد بعلامات الاحتفال المصاحبة للتتويج أو التنصيب كانت تستلزم دخول موكب الملك والملكة وخلفهما من خلفهما أنسب في تحقيق مظهر الفرجة وهو الشعور الحقيقي . وبعد استقرار الموكب في التكوين الذي يتخذ كل مشارك فيه موضعه حسب المراسم وحسب جماليات التكوين المسرحي ومقتضياته يكون التأبين .ولأن عبارة التأبين ظاهرية ومبتسرة ، فهي قناع يتقنع خلفه الملك . فتأتي بعد تجسيد مظهر الاحتفال والفرح . التجسيدلابد وأن يتسق مع الحدث ومع الشخصية من حيث جوهر إرادتها ومشاعرها، وما تفعله (مسلكها الظاهر) وهذا ما يعلنه الملك بعلو صوته وهو يستعد لمغادرة القاعة :

" فما أجدر ملك دنمركة اليوم أن يحتفل به ،
لا يتناول أقداح الراح في خفة ومرح ،
بل تنطلق معها المدافع الضخمة حتى تبلغ السحاب ،
فتردد السماء صدى احتفال الملك وشكره ،
بصوت عال كأنه الرعد القاصف – هلموا بنا " [٤٦]

---

[٤٦] نفسه ، ص٤٣ .

سيميولوجيا المنظر وملحقاته :

يعمل المنظر المسرحي على تكوين (سينوجرافيا) العرض أي المعادل المرئي لموضوع الحدث أو كما يقول د. رمزي مصطفى [٤٧] في تفسيره للمصطلح : "سينوجرافيا معناها : "تخطيط الصورة المرئية التي يراها الممثل في أثناء التمثيل والتي يراها المتفرج في أثناء التمثيل " وهي " عبارة عن التخطيط للصورة المرئية التي يراها المتفرج في أثناء العرض المسرحي "

ولأن تخطيط الصورة المرئية " يتغير وفقاً للمكان " [٤٨] ولأن العلاقة المعمارية أيضاً جزء من الحوار " وعليه يتم " تخطيط سينوغرافيا العمل " ولأن " العلاقة بين المتفرج وبين مكان الحدث جزء أساسي في تغيير رسم سينوجرافية العمل " [٤٩]

لذلك يجد الباحث ظل الحوار في المنظر المسرحي من إخراج (بينيت) لهاملت :

حيث انتصبت حربة خلف عرش الملك . وهي علامة تشكيلية تفسيرية للجملة الحوارية التي يقول فيها الملك :

" .. .. في هذه الدولة المحاربة " [٥٠]

كما أنها تشكل علامة تجسد ما سبق أن أشار إليه مرسلس في تساؤله عن أسباب استعدادات التسلح التي تجري في البلاد على قدم وساق .

" .. .. لم كل هذا السهر ،
والمراقبة الدقيقة ، البالغة منتهى الشدة .
يضطلع بها كل ليلة رعية هذه البلاد ؟
ولماذا تصب كل يوم مدافع من النحاس ،
وتجلب الأسلحة من الأسواق الأجنبية " [٥١]

---

[47] د. رمزي مصطفى " فن السينوجرافيا " (محاضرات الدورات التثقيفية) ٩٧ - ١٩٩٨ م المحاضرة الثالثة ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ١٩٩٩ ، ص ٢٧١ .

[48] نفسه والصفحة .

[49] نفسه والصفحة نفسها .

[50] شكسبير ، هاملت ، المصدر السابق ، نفسه .

[51] نفسه ، م . الأول . ف. الأول ، ص ٣٢ .

وتشكل الخلفية السوداء للمنظر مع بعض شرائح منها تتخذ اتجاهاً رأسياً تنفرج عن مساحات بيضاء تتوزع على مناطق أو مساحات متفاوتة بعرض البانوراما (الخلفية) تشكل علامة فارقة أيضاً بين العتمة والضياء أو الغموض والوضوح . وفي ذلك ما يدل على أن ما وراء الحدث الذي سيتم عرضه علينا ليس متسماً كله بماض أسود أو بحزن عام أو تام ولكن هناك بصيصاً من نور أو إضاءة . والخلفية بذلك التشكيل تعادل موضوع الحدث في هذا المشهد حيث يختلط الفرح بشيء من الحزن . وانطلاقاً من ذلك فإن مكونات زي هاملت ، التي تشكلت من لونين اثنين فقط هما الأسود والأبيض ، وإن كانت دلالة ذلك مختلفة عن دلالة التشكيل في خلفية المنظر حيث تعطي دلالة اللاوسطية في موقفه فالأمر عنده إمّا أن يكون أسود أو أبيض . ولا ثالث هناك فيما يتعلق بالمشكلة التي هو بصدد بحثها والتوصل إلى حقيقتها .

دلالة اللون الأصفر الذي يتشكل منه زي الملك في مقابل زي الملكة ذي الزخارف القرمزية اللون وكول الرقبة الأسود اللون ألاّ يدل خلو رأس الملك من التاج على عدم تمكنه بشكل حقيقي من العرش ؟ أو أنه غير مؤهل له ؟ خاصة إذا فسرت تلك العلامة متضامنة مع علامة أخرى في التكوين المسرحي للمشهد حيث يبدأ المشهد وأفراد الحاشية جلوساً باستثناء الملك والملكة وبولونيوس وابنه لايرتس . إلى جانب هاملت الذي انتحى جانباً وربما دل ذلك أيضاً على أن هؤلاء السادة من حاشية القصر لا دور لهم في الحدث وتفاعلاته . وإنما هم مجرد عنصر بشري يكون مصداقية الصورة المسرحية في مستواها التاريخي أو الطبيعي ، فهم هنا يشكلون نوعاً من التجسيد الواقعي التاريخي – لا أكثر ولا أقل – أما وقوف الملك والملكة ومستشاره وولده وهاملت ، دلالة على أن هناك ما يهمهم ويقلق مضجعهم . فلايرتيس صاحب حاجة إذ حضر ليستأذن في مغادرة البلاد إلى فرنسا ووالده يقف بحكم كونه مستشار الملك وهو في خدمة الملك ومن ثم يظل واقفاً لسرعة إنجاز الأوامر الملكية إلى جانب طبيعة عمل المراسم وما تتطلبه أو تتسم به من مظاهر مرعية في كل بلاط .

أمـا وقـوف الملـك فإن لديه الكثير مما ينتظره (كانكشاف أمره ودوره في قتل أخـيه الأكـبر ملك البلاد – تخوفه من هاملت – و ما بين مملكته ومملكة النرويج من حـروب وثـارات قديمـة يسـعى لنيـلها (فورتنـبراس الشـاب) وربما كان وقوفه دلالة فـرحة لا يسـعها أو لا يصـدقها وربما كان دلالة تجسد تصور المخرج في أن كلوديوس غـير مؤهل للعرش ، إذا أخذنا في الاعتبار عدم وجود تاج على رأسه . ووقوف الملكة نـوع مـن التبعـية لـزوجها الجديـد وربما لأن المخرج قد رأى أن بدء المشـهد بالحركة يمـنحه حـيوية ويشكل حسن استهلال أو جذب للمتفرجين . وقد تكون هذه الدلائل مجـتمعة ؛ إذا نظـر الباحـث إلى العلامـات المعطـاة مـن مـنظور تفكيكي (أو ما يعرف بتلقي الإساءة) حيث لا يوجد معنى نهائي للتعبير أو للمعنى أو للدلالة .

كذلـك يشـكل كرسـيا العرش ، مذهّبا الظهر في وقوعهما على منصة بسيطة ومنضـدة صـغيرة عادية وخالية من الزخارف . يشكل ذلك فقرأ ملحوظاً يدل – إذا مـا أضـيفت تلـك العلامـات إلى العلامات السابق التعرض لها في الرؤية التشكيلية إلى الدلالـة الرئيسـية السـابقة وهـي أن المـتفرج ليس أمام ملك حقيقي ولا هو أمام عرش حقـيقي ، فلا كلوديوس لـه سمة الملوك ولا عرشـه لـه ملامح عرش أو بلاط ملكي ولا سـلطة لـه عـلى حاشيته الـتي هـي نمـوذج من شعبه – هم جلوس وهو واقف مع خلصائه.

وإذا كانـت تلك هي الدلالة العامة التي توصل إليها البحث منذ بدء المشهد " بصـدح الأبـواق ودخـول كلوديوس ملك الدنمرك ، وجرترود الملكة ، وبولونيوس . وابـنه لايرتيس ، وعدد من أفراد الحاشية " وانتهاء (بصدح الأبواق وخروج الجميع إلاّ هاملـت) والـتي رأى البحـث في تفسـيرها مجـتمعه أنهـا دلالـة عـلى عدم أهلية كلوديـوس وعـدم تأهلـه للتربـع على العرش في تصور المخرج حسب تجسيده للمشهد الـثاني مـن الفصـل الأول . فـإن دلالـة جلـوس هاملت منفرداً في مونولوجه بعد خلو القاعـة مـن الجمـيع ، جلوسـه على مقعد إلى جوار العرش وفي مواجهته . مع تركيز الإضـاءة عـلى العرش خالياً ، تؤكد مصداقية تفسيرى هذا لعلامات المشهد وصولاً إلى دلالة عدم أهلية أحد غير الملك الراحل للجلوس على عرشه .

دلالة الزي على الشخصية :

الـزي الـذي ظهـر بـه ممثل شخصية بولونيوس في مشهد وداعه لابنه عبارة عـن دثار على هيئة عباءة سوداء لها وشاح يلف حول رقبته وغطاء رأس يخفي أذنيه تماماً ، كما لو كان يوحي بأنه يتكلم فحسب وغير قابل للاستماع إلى الآخرين . هذا إلى جانـب ثـوب أسـفل العـباءة السـوداء يوحي بالغلظة والمناعة وكأن الرجل يختفي خلـف أثوابـه ودثـاره . كمـا تـتدلى قلائـد ذهبـية كـثيرة من عنقه حتى أسفل صدره مـتوجة بلحية خفيفة . وهو يتسلم أذني ابنته محذراً إياها من هاملت بخطاب مطول عـن الفضـيلة والعفـاف ، منصـرفاً بهـا ويمـناه عـلى كـتفها صعوداً مع وجود تكوين لمسـافرين في الخلفـية المـنحدرة نحـو الجمهـور مـن ثلاثـة أشخاص في ميل متدرج : أحدهـم يجلـس عـلى الأرض والـثاني في الوسـط جالسـاً على أغراضه أما الثالث فهو واقـف . وما يلفت النظر في هذا كله هو سمك الملابس التي يتدثر بها بولونيوس دلالة عـلى الـبرد من حيث المناخ ودلالة رمزية على غلظته ومناعة المساس به وهو متحصن خلـف ملابسـه ، إلى جانب غطاء رأسه الذي يغطي أذنيه دلالة رمزية على أنه يتكلم فحسـب لكـنه يصـم أذنـيه عـن كـل قـول. وفي ذلـك دلالـة على انحراف الشـخصية وتطـرفها وأنانيـتها في موقفها من الآخر . كما أن ذلك يدل على وظيفته فهو مستشار الملك ، المسموع دائماً بوصفه الناصح الأمين الذي لا ينطق عن هوى .

هاملت والمعادل التشكيلي لحالة انتظار ظهور الشبح :

مـا أن تضـاء مركـزات الضـوء عـلى بقـع محـددة تكشـف عن هزيج ما بعد منتصـف الليل على سطح قلعة إلسينور حيث انتظار هاملت وصاحبيه (هوراشيو – مرسـلس) لظهـور الشـبح حـتى يشـاهد المـتفرج نـاراً موقدة في برميل ذي ثقوب على حـامل . وهوراشـيو يجلـس عندها وظهره لها . وفي الخلفية ما بين هوراشيو وهاملت يقـف مرسـلس بحربـته ليشـكل رأس المثلث الذي يتكون من ثلاثتهم . وهذه النار ما هي إلاّ علامة رمزية ومؤثر دلالي بصري يعادل تشكيلياً حالة الانتظار المشتعل بالقلق

داخـل كـل واحـد مـن أفـراد الـتكوين المنـتظر وأكـثرهم اشتعالاً بالقلق واصطلاء بنار الخوف هو هاملت حيث شبح والده على وشك الظهور .

ويظهـر في الـتكوين البشـري الـثلاثي الأضـلاع (هاملـت – هوراشـيو – مرسلس) معادلاً لحالة التوحد بينهم ، التي تعكس حالة الانتظار المتحفز .

وكذلـك يلاحظ في التشكيل البصري لعدد من البراميل التي تتوزع هنا وهناك في المـنظر نفسـه إمـا دلالـة فـراغ آنـية كـبيرة – رمـزاً للـثالوث المنتظر – بأمل ملئها بهـدف يكشـف عنه خبر الشبح حين مقدمه وعرض مطالبه وإما دلالة ملئها بالبارود الـذي يمكـن أن يـنفجر في أية لحظة بما تشعله كلمات الشبح وأخباره التي بعثته في هزيع الليل ولفظتهم من فراش نومهم .

دلالة المؤثر الضوئي :

ولأن تركـيزات الإضـاءة تدخل ضمن المعادل التشكيلي المرئي بهدف الإيهام والـتأثير بالجو النفسي العام المطلوب تحققه لدى المتلقي . لذلك يقف البحث في هذا المشـهد عـند دلالـة تركـيزتين للإضـاءة الدرامـية في هـذا المشهد بالإضافة إلى الإضاءة العامـة الموحـية بالعـتمة والضـبابية فـوق سطح القلعة في نوبة حراسة وانتظار مرتقب لزائـر خـرافي (الشـبح) وهـاتين التركـيزتين تتمثلان في الإضاءة الرأسية فوق الشبح مباشـرة في وقوفـه أو في حـركة سيره المتباطئة وهو يجرجر حرملته خلفه على الأرض وتحـدث حلـته الحربـية المعدنية بعضاً من الصرير. وتلقي هذه الإضاءة العمودية على رأس الشـبح بظله على الأرض في كل الاتجاهات الأربعة ، ليبدو هيكلياً وغير مألوف عن بقية العناصر البشرية في الصورة المسرحية التي هو فيها .

أمـا التركـيزة الضـوئية الدرامية الثانية فتتجسد في إضاءة قوية ساطعة خلف ظهـر الشـبح عـند مواجهـته لهاملـت منفردين ومنعزلين في أحد أطراف سطح القلعة ليـبدو معهـا وجه الشبح ظل خيال (shadow) وإذ يتحقق الإيهام بالمؤثر الضوئي. وبالمـنظر وما يوهم به إيحاء أو رمزاً تجريدياً أو بالأزياء ، فإن من مهام المؤثر الصوتي والموسـيقى المصـاحبة في المسـرح الدرامـي أن تسـهم بنصـيبها في خلـق حالـة الإيهام

لتحقيق الأثر الدرامي والجمالي المناسب في الإمتاع وفي الإقناع . لذلك نسمع لأكثر من مرة في هذا المشهد صدى صوت الشبح صائحاً في حشرجة معدنية :

"swear"، عندما طالب هاملت رفيقيه بالقسم على مقبض السيف - الذي هو صليب مصغّر - أو عند صياح الشبح في انسحابه Remember me .

أما التعبير الصوتي للشبح في سرد قصة غدر أخيه كلوديوس به فقد كان تعبيراً عادياً لا مبالغة فيه ولا تضخيم . وذلك في رأيي يشكل حالة اللاوحدة في أسلوب الأداء . فالمخرج هنا وظف طريقتين لأداء الشبح إحداهما إيهامية تتناسب مع التركيزة العمودية على رأسه بما يجعل ظلاله ممتدة ومسيطرة على كل جهات الأرض في محيط وجوده ، ومع التركيزة الضوئية الخلفية التي يسطع ضوؤها فوق ظهره وخلفه لتحيل وجهه إلى (ظل خيال) إن هذا الأسلوب الإيهامي في الإضاءة ذلك الذي يجعل الزي المعدني للشبح مشعاً . وموهماً بأن من يقترب منه عرضة للهلاك ، وذلك الصوت المعدني المسجل ، يتناقض معه من حيث أسلوب أداء الشبح في قص حكايته مع أخيه التي جعلها المخرج تعبيراً بشرياً وفق مقاييس صوتية بشرية طبيعية ذات رصانة .

دلالة حركة الممثلين في مشهد الشبح :

في الربع الأخير من الليل فوق سطح قلعة إلسينور وفي لحظة انتظار هاملت القلق مع صحبه من الحرس (هوراشيو - مرسلس) نجد هاملت يتحرك ببطء وحذر حيث يترقب ظهور شبح والده وحيث الجو شديد البرودة .

وفجأة يقف هوراشيو متحفزاً وناظراً في البعد .. يتلفت في كل الاتجاهات وهو ثابت في مكانه . بما يعكس للمتفرجين حالة الانتظار القلق والمتوتر . وفجأة يشير إلى الخلفية حيث ينبه إلى ظهور الشبح . الذي يلوح للمتفرج بزيه العسكري المعدني اللامع تحت إضاءة زرقاء وجو ضبابي يوحي بالزمن والغموض . ليخلق التأثير الدرامي الملائم لحالات ظهور طيف أو شبح .

وهنا يسرع هاملت وخلفه هوراشيو ومرسلس في اتجاه الشبح في خطوات هي أقرب إلى القفزات منها إلى الخطو المعتاد إلى أن يتوقف الشبح فجأة فيتوقف هاملت وخلفه عن بعد يتوقف هوراشيو ومرسلس .

ومع محادثة هاملت لشبح والده يتشكل تكوين ثلاثي الأضلاع من (هاملت وهوراشيو ومرسلس) بما يعكس دلالة التآزر . ويشكل هاملت قمة التكوين المثلثي – دلالة الدفاع – حيث يقبض بيسراه على فتحتي معطفه أمام صدره وهو يحادث الشبح : "أبي " في حين يلتحم بكتفه الأيمن من الخلف هوراشيو الذي يضم قبضتيه لأعلى خلف كتف هاملت مباشرة إشارة إلى معنى التضامن خلف هاملت بقوة .

وهنا يشير الشبح بصولجانه من خلفه ليتبعه هاملت . وهنا يلتفت هاملت نحو هوراشيو كما لو كان يستشيره بإيماءة سريعة وهنا يكرر الشبح إشارته إلى هاملت بصولجانه ليتبعه .

ودلالة على خوف هوراشيو على هاملت فإنه يحاول منعه من الذهاب خلف الشبح ، حيث يداه على كتف هاملت وعلى ذراعه اليمنى دون جدوى .

وهنا تتكرر إشارة الشبح إلى هاملت بصولجانه للمرة الثالثة بتتبعه غير أن هوراشيو ومرسلس يمسكان به كل من جانب لمنعه دون جدوى وهنا يشير الشبح بصولجانه للمرة الرابعة حتى يحض هاملت على اتباعه . ولاشك أن دلالة تكرار إشارة الشبح إلى هاملت ليتبعه مع دلالة تكرار محاولات هوراشيو ومرسلس تشيران إلى حالة التردد التي تشكل المحور الرئيسي في شخصية هاملت . أراد المخرج أن يؤكدها بتلك الإشارات المتكررة ، لأن التكرار يستهدف التأكيد . والتأكيد عنصر مهم في فن المخرج المسرحي . وإشارات منظري الإخراج المسرحي دون استثناء تنص على دور التأكيد في فن المخرج [٥٢] [٥٣] .

---

[52] راجع : هيننج نيلمز ، الإخراج المسرحي ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية .

[53] راجع : ألكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة : سعدية غنيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٢م.

دلالة الجملة الحركية في تعبيرات هاملت الحركية :

تتكون الصورة التعبيرية لحركة هاملت (الحركة الجسدية) شأن كل صورة حركية درامية من العديد من الجمل الحركية باعتبار أن الحركة لغة تتجسد بالتحريك والسكون عن طريق الجسد الإنساني مثلما تتجسد لغة القول بآليات النطق اللسانية . غير أن لغة الجسد تستقبل عن طريق الرؤية البصرية ولغة القول تستقبل عن طريق السمع . وتشكل الجملة الحركية لركوع هاملت ساجداً أمام الشبح دلالة تقديسه لوالده فهو في نظره إله . أما الجملة الحركية التالية لها حيث يضع هاملت كفيه متعاكسين على رأسه في حركة خفض متكرر لها نحو الأرض باكياً فدلالتها ما وقع على رأسه من هموم مما جعله لا يستطيع أن يرفع رأسه عالياً بعد فقده لوالده .

والجملة الحركية التي ينزل فيها الشبح خطوة واحدة نحو هاملت ... فيها دلالة اقتراب أو مقاربة وشيء من المواساة ربما أو الإيحاء إلى أن ما سيقوله له هو سر بينهما .

وجملة ثبات حركة الشبح وهاملت خلال حوارية كشف واقعة اغتيال كلوديوس لهاملت الأب فيها دلالة تفيد هاملت بإدانة شبح أبيه وثبات الشبح على روايته .

أما انسحاب الشبح فهو إعلان عن انتهاء حديثه وهو ما يؤكده بقوله تذكرني " remember me " وهو ما جعل هاملت يمد يمناه نحو الشبح وهو ينسحب ثم يشب على ركبتيه ، ويداه ممدودتان مع تراجع الشبح بظهره إلى الخلف . ليصرخ هاملت صرخة مدوية (no) .. دلالة رفض تام وعدم تصديق إمكان حدوث ما حدث من أخ ضد أخيه . ليس هذا فحسب ولكن سقوطه مطروحاً على ظهره على الأرض وتقلبه على جنبيه صائحاً ليعتدل صارخاً في جلسته (How?) ليعتمد على ركبتيه في وقفته وضرب بكف يمناه على جبهته لعدد من المرات في إيقاع سريع متتال في حالة هستيرية دلالة على هول الصدمة . ثم تأكيداً أو تأنيباً لنفسه على غفلته عن عمه وغيابه الاضطراري عن مجلس أبيه . مما مكن منه ذلك الثعبان . وهذه دلالات عبرت عنها العبارة الحركية السابقة .

أما حركة مسارعة هوراشيو نحو هاملت فهي حركة تخلص درامي من حالة إلى حالة أخرى انبنت على الحركة الأولى . وهنا يرفع هاملت سيفه في وضع أفقي أمام صدره متأملاً شفرته لينتهي إلى تقبيله للسيف ، ففيه إعلان لنفسه بأنه قد آن له استخدام السيف .

وفي الحركة الصوتية التهريجية التي يستخدمها هاملت عندما شعر باقتراب هوراشيو ومرسلس منه نقلة شعورية تهويمية يستهدف بها خداعهما عن حقيقة ما عرفه وحقيقة ما يشعر به او ما ينتوي فعله . كما أن فيها نوعاً من التخلص الدرامي إذ يغير عن طريق ذلك من الحالة التي كان عليها ليبدو مرحاً أمامهما .

ولأن هاملت قد ترك عباءته خلفه عندما تبع الشبح دلالة على استعداده لمغامرة ؛ فإن هوراشيو عند لحاقه مع مرسلس بهاملت عندما غادره الشبح يدثره بعباءته التي كان قد تركها خلفه . وفي ذلك إحالة دلالية للمتلقي إلى ما يشبه التطهر وإلى ما يشبه الستر ، كما لو كان هاملت بغير رداء أو كان في حالة ستر عورة أو قشعريرة ما بعد حمله لرسالة طيف .

وفي الجملة الحركية التي يكون على هوراشيو ومرسلس القسم على مقبض سيف هاملت بناء على طلب هاملت والتأييد الصوتي للشبح swear ينظر مرسلس إلى أعلى كما لو كان يريد معرفة مصدر الصوت المعدني بينما ينظر هوراشيو إلى الخلف على حين يضع هاملت السيف أرضاً ويركع أمامه ثم يتبع ذلك بحركة أخرى بأن يرفع مقبضه أمامهما ليضع كل منهما في جملة حركية تالية يده على يد هاملت القابضة على السيف مرتكزاً على الأرض ليؤديان القسم أمامه على حفظ السر في مصاحبة صوتية تأثيرية للشبح swear (أقسما) فالسيف ومقبضته على هيئة صليب.

وتحقيقاً لعنصر التنويع فإن المخرج يجعل هاملت يكرر طلب القسم متلازماً مع تكرار المؤثر الصوتي للشبح فيغير هاملت موضعه في التكوين الثلاثي ويمد مقبض سيفه مرة أخرى نحوهما (أقسما) ويكرر صوت الشبح ذلك وراءه فيقسمان وفي حركة تالية يقف هاملت متحركاً بينهما معلناً عما فكر فيه ، وفجأة يأتي صوت الشبح مرة

رابعة (أقسما) فيكررا حركة القسم على مقبض السيف (مغادلا للصليب) . وبعدها يطلب منهما الانصراف. وينتقل فجأة إلى حالة تصنّع الجنون في حركة ميلودرامية بعد أن يطلب منهما الانصراف .

لينتهي بذلك المنظر الرابع ويبدأ المنظر الخامس من الفصل الأول في غرفة مكتب بولونيوس وهو يجلس خلف مكتبه ومنظاره على عينيه وخلفه يقف كورنيليوس رسوله إلى ابنه في فرنسا حيث يوجه بولونيوس رسوله للتجسس على ابنه لايرتيس في فرنسا. إن جلوسه على المكتب يكسبه قوة إذ يشكل كتلة مضافة إلى كتلة المكتب بما يؤكد حجم نفوذه وثباته وقوة تأثيره الآمر على الآخرين . وتلك هي دلالة حالة السكون التي تبدأ بها الصورة المسرحية .ولا يقطع هذا الموقف سوى دخول أوفيليا منفعلة شبه باكية من تصرف هاملت غير المعتاد معها . وهي ترتدي ثوباً ذهبياً وتقف حيث يكون خلفها إلى اليسار حامل عليه شمعة مطفأة . ما أن يرى والدها ذلك فيخلع منظاره عن عينيه ويمسكه بيده وهو ينظر إليها على تلك الحالة كنوع من الاهتمام الخاص بحالتها وهو اهتمام رسمي مع ذلك لأنه يلقاها وهو قابع خلف مكتبه ! !

وهي تضع على رأسها قبعة على شكل كعكة صفراء دائرية ويتخذ شعرها شكل القبعة بما يشي بأن رأسها مثقل بشيء شغل فكرها وأثقل عليها . وبعد فراغها من الإدلاء بشكواها يفتح لها الأب ذراعيه (تعالي : come) لتلقي بنفسها بين أحضانه وهو جالس راكعة أمامه .

وهنا يستغل الأب السياسي العجوز حالة الضعف العاطفي الذي تعانيه ابنته من تغير معاملة هاملت محبوبها لها ليفسر فعله ذاك تفسيراً خاصاً ينقله إلى الملك والملكة موظفاً ابنته دليلاً على مصداقية ما وصل إليه في شأن التغيرات التي لوحظت على سلوك هاملت في القصر .

دلالة المؤثر الصوتي :

تهيئ أصوات قرع الطبول وصدح النفير وهدير المدافع في الثلث الأخير من الليل قبل ظهور الشبح ، تهيئ المتفرج لتوقع حالة حرب دلالة على أن هاملت قادم إلى حالة حرب أو ما يشبه ذلك .

ومن الغريب أن يأتي صوت الشبح في حواريته مع هاملت قبل بزوغ الفجر في أداء عادي لا مبالغة فيه ولا تضخيم ، في حين يأتي صوته مسجلاً وذا نغمة ونبرة معدنية كلما كرر swear أقسما ربما ليكتسب الموقف حالة من القداسة .

دلالات الأزياء بوصفها علامة :

الملك والملكة كلاهما في حلة قرمزية بزخارف ووشي مذهب ، الملك بدون تاج من بداية الفصل الأول وحتى الآن ، بما يدل على وجهة نظر للمخرج مؤكدة أنه غير مستحق للعرش او بما يدل على أنه حتى الآن والحدث في المشهد الأول من الفصل الثاني لم تتوطد له أركان الملك .

أما غطاء رأس الملكة فهو قرمزي في هذا المشهد وهو متضخم بما يوحي بأنها تحمل فوق رأسها همّاً ثقيلاً .

ويبدو جلدنستيرن في زي مخطط في خطوط رأسية وهو عبارة عن معطف سميك بلونين احدهما أسود أما الخط الآخر فهو الأبيض أما قميصه فخطوطه سوداء وحمراء مائلة ميلاً متوازياً . وغطاء رأسه بين يديه . دلالة الاحترام في حضرة الملكة والملك ، وتلك علامة توافقية لأنها نوع من المراسم والتقاليد المرعية . في حين يظهر روزنكرانتز في ملابس صفراء إلى حد كبير بزخارف سوداء وربما أحالت خطوط زي جلدنشتيرن البيضاء والسوداء على التوازي إلى صورة الحمار الوحشي . خاصة وأنه وروزنكرانتز يحملان على عاتقيهما مهمة التلصص على هاملت . وهي مشقة حملها الملك على ظهريهما طواعية .

" جلدنشترن : كلانا مذعن طائع . وقد جعلنا أنفسنا رهن تصرفكم

ووطدنا العزم أن نضع خدماتنا تحت أقدامكم وطوع أمركم . "

دلالة التعبير الحركي في المنظر :

الملك والملكة وجلدنستيرن وروزنكرانتز وأفراد الحاشية . الكل جلوساً أمام خلفية المنظر . مع بداية مخاطبة الملك لجلدنستيرن وروزنكرانتز يقف الملك ويتحرك نزولاً بهما نحو مقدمة المنظر في اتجاه الجمهور مرحباً بهما :

" مرحباً بكما أيها العزيزان روزنكرانتز وجلدنستيرن

إننا إلى جانب رغبتنا منذ زمن طويل في أن نراكما

في حاجة إلى خدماتكما ، حاجة دعتنا للمبادرة باستدعائكما :

لقد سمعتما بعض الأنباء عما طرأ على هاملت

من التحول والتبدل . هكذا أسميه "

ولعل في جلوس الملك والملكة إلى الجاسوسين دلالة على وضاعته ولو كان ملكاً .

ثم إن الملك بعد إفصاحه عن رغبته الحقيقية في اصطناع مظهر الترحيب والتقريب بهذين الغرين ينزل بهما محتفياً عند خروجهما ومعهما الأتباع . ولا أرى ضرورة لوجود الأتباع في هذا المشهد الذي ينطوي على موضوع ذي صفة سرية . كما لا أرى ضرورة لخروجهم مع الجاسوسين طالما وجدوا في المشهد . وفور خروجهم يدخل بولونيوس وبيسراه عصا المراسم الطويلة ليعلن عن مقدم السفراء :

" بولونيوس : رجع السفراء أيها المولى الكريم

من النرويج فرحين مبتهجين "

وبعد أن يسهب بولونيوس في التعبير عن إخلاصه للعرش ويفصح عن كشفه لسر جنون هاملت ويكلفه الملك بدعوة السفراء ، وهنا فحسب يصعد الملك متجهاً نحو جرترود الجالسة على عرشها ، هنا فحسب يواجه كلوديوس جرترود وهو يحيطها بذراعيه المستندين إلى مسندي كرسي العرش دلالة على أنه راعيها وحاميها وهو يخبرها بما قاله بولونيوس له :

" لقد أنبأني يا عزيزتي جرترود أنه كشف عن الأساس

والسبب الصحيح لكل ما يشكوه ابنك من علة . "

وإذا كان النص يدخل بولونيوس في صمت كما خرج ليستقبل السفراء فإن المخرج يجعل دخوله مصحوباً بتصفيق الحاشية التي تدخل مصفقة قبل دخول بولونيوس في صحبة سفراء الملك . وعن طريق تصفيق الحاشية ينتبه الملك وقد كان ما

يـزال يحـيط كـتفي الملكـة مـن خلفها بذراعيه فيعتدل الملك منتبهاً إلى القادمين وهما سفيريه إلى فورتنبراس ملك النرويج وقد عادا محملين برسالة من ملكها إليه .

دلالة التعبير الحركي للملك :

أولاً : هـناك ملاحظة مهمة وهي أن كلوديوس في إخراج بينيت لهذا المنظر لا يجلس عـلى عـرش الملك كما أنه لم يجلس على العرش من بداية المسرحية في هذا العرض . ولاشـك أن لـلمخرج وجهـة نظـر تتبدى في أنه يريد أن يؤكد على دلالة اللاشرعية . فكلوديـوس إذن في تفسـير المخـرج ملـك غـير شـرعي وهـو في الوقـت نفسـه توكـيد لإحساس كلوديـوس نفسـه - ربمـا - بأنه ملك غير شرعي حيث أراد المخرج أن يجسـد لاوعـي كلوديوس مما يجعله غير قادر على التصديق بعد بأنه الملك . كما أنه يعكـس بحركـته الدائبة في المشـهد مـع جلدنسـترن وروزنكرانتز ومع بولونيوس ومع جرتـرود يعكـس قلقـه وعـدم سكون نفسه أولاً والاطمئنان إلى وضعه وإلى صفته الملكية وإحساسه العميق بأنه لا يزال ملكاً غير متوج - غير شرعي - .

فهو مهدد من داخل البلاط ومن خارج المملكة من (النرويج) .

ثانياً : إن كلوديـوس لا يجلـس إلاّ بعـد أن أبلغـه رسولاه إلى فورتنبراس بإجابته إلى مطلبه :

" فلتمند : إنه يرد على التحيات بأحسن منها
ولم يلبث أن بادر بإصدار أوامره
بتسريح كتائب ابن أخيه . "

وإذا كانـت الضرورة الحياتية تجعل الملك - أي ملك - حين يسـتقبل سفارة أو زيـارة مستوياً على عرشه ومن يدخل عليه يقف بين يديه . فإن الضرورة الدرامية هـنا - تـبعاً لتفسـير المخـرج - تجعل الملك يستقبل سفارة السفراء وزيارة الزوار - مـع أنـه يسـتدعيهم - تجعلـه يقـف أو يقابـلهم وقوفاً ويحادثهم بعيداً عن كرسي عرشـه ، مهمـا امـتد الحديـث ومـا ذلـك إلاّ لرغـبة المخـرج في توكـيد عـدم ملاءمـة كلوديـوس لـلملك حـتى مـع السـماح لممثل دور كلوديوس بالجلوس على العرش بعد

انـتهاء سماعـه لرسـالة ملـك النرويج العجوز واطمئنانه إلى عدم وجود تهديد خارجي فإن جلوسه يكون قصيراً :

" ويلتمس منكم – كما هو موضح في كتابه هذا

أن تتفضلوا فتمنحوا جيشه ذاك ،

حق المرور بسلام في ممتلكاتكم

بالشروط الموضحة هنا ، والتي تضمن سلامة البلاد وأمنها .

الملك : يسرنا أن نستجيب لرجائه "

هـنا فحسب يجلس كلوديوس على كرسي العرش ربما تأكيداً لإحساسه بأنه اكتسـب شـرعية جلوسه ملكاً من عدو بلاده . ومع تصفيق الحاشية لذلك الأمر وكأن التصـفيق هـو دلالـة تأكـيد لشـرعية جلوسـه ملكـاً عـلى عـرش الـبلاد . ولكنه تأييد الحاشـية . وهـو تأيـيد ضـعيف . كمـا أن تأيـيد عـدو البلاد لا يكسب الجالس على عـرش بـلاده شـرعية الحكـم فـالأعداء لا تريد الخير لمن تعاديه . والمخرج يؤكد تلك الدلالـة يجعل كلوديوس ما يلبث أن يجلس على كرسي العرش إلاّ وينهض . كما لو كـان يـريد التوكـيد على أن كرسي العرش ينفر من جلوسه عليه وسريعاً ما يلفظه من فوقه أو كأن في مقعدة (كرسي العرش) شوكاً يوخذه إذا ما حاول الجلوس عليه .

غـير أن كلوديـوس عـندما يبدأ بولونيوس في تحليل أو تشخيص علة هاملت – كمـا تصورها – يطمئن إلى الجلوس على العرش ربما دلالة على أن مجرد ذكر اسم هاملـت يحضه حضاً على الإسراع للجلوس علىالعرش خشية أن تتجسد حروف اسم هاملت تجسداً بشرياً يسبقه إلى احتلال كرسي العرش ! !

دلالة المكان في اختلاء بولونيوس بهاملت :

يفصل المخرج بين لقاء بولونيوس والسفيرين والملك . ولقائه بهاملت . على غير ما هو في نص شكسبير فيجزّئ المنظر الثاني لينهيه مع خروج الملك والملكة بعد أن شرح لهما ابعاد مؤامرته التي سيوظف فيها أوفيليا ابنته لكشف سر هاملت .

" في مثل ذلك الوقت سأرسل إليه ابنتي

وسنكون – أنتما وأنا – في مخبئنا وراء الستر

نراقب ما يجري بينهما ، فإذا بدا أنه ليس مغرماً بها ،

ولم يتيّمه الحب حتى أفقده الرشد ،

فلا تجعلوني بعدها وزيراً من وزراء الدولة !

وإنما ردوني مزارعاً وسط الحقول والمحاريث . "

عند هذا المقطع من حوار بولونيوس في نص شكسبير

(يدخل هملت يطالع كتاباً)

غير أن دخول هاملت وهو يطالع كتاباً يجعله المخرج بداية منظر جديد بديكور جديد :

مع ملاحظة الملكة لهيئة هاملت :

" الملكة : انظر إلى المسكين البائس مقبلاً وهو يطالع

بولونيوس : التمس منكما أن تبتعدا كلاكما

وأن تدعاني أبادر بالتحدث إليه ، ائذنا لي بذلك "

يجسد المخرج هذا المشهد في قاعة مختلفة حيث يقع في الخلفية باب بالغ الارتفاع وشباكان عبارة عن فتحات دون أبواب أو نوافذ – ثلاث فتحات مستطيلة بارتفاع شبيه بارتفاعات مداخل المعابد الفرعونية مع خلفية سماوية تظهر من خلف الفتحات وانعكاس للضوء الساطع ينساب من تلك الفتحات إلى داخل القاعة المستطيلة أو الردهة الخالية إلاّ من مقاعد حجرية صلدة على جانبي الردهة في خطين رأسيين متوازيين يشكلان خطين عموديين متواجهين .

والإضاءة الداخلية زرقاء ثلجية والجو يوحي بالبرودة ليعكس دلالة مابين هاملت وبولونيوس وهي تشي بالبرودة والجو كله مناسب لحالة استخلاص كل منهما اعترافاً من الآخر فكلاهما يريد كشف ستر الآخر . وحالة البرودة التي يعكسها خواء المكان وبرودة الإضاءة مع ارتفاع الحائط في الخلفية والأبواب والنوافذ بما يوحي بصدى الصوت ويعكس حالة اللاصدق واللاأصالة واللاحرارة في لقائهما المصطنع ..

ولعل دلالة عدم وجود أبواب أو نوافذ ما يوحي بالمثل القائل (للحوائط آذان) فلا حواجز تحول دون تنصت الملك والملكة .

دلالة الحركة والتحريك في لقاء هاملت وبولونيوس :

طوال محاورة بولونيوس وهاملت يجعلهما المخرج في حالة تحريك ففي أثناء حوارهما الذي يتسم بالمكر من كليهما صمم المخرج حركتهما على طريقة المشائين الفلاسفة السوفسطائيين اليونانيين القدامى وهي طريقة تقوم على الجدل والمحاورة النقاشية مشياً بين المتجادلين . وهي طريقة تقوم على التشكيك في أقوال كل طرف للطرف الآخر .

ولكن المخرج بعد خروج بولونيوس ودخول جيلدنستيرن وروزنكرانتز بملابسهما التي ظهر بها في لقاء الملك بهما يجسد لقاء هاملت لهما تجسيداً تكوينياً. إذ يجعل هاملت يتخذ جلسة عجائبية فيجلسه القرفصاء على مقعد حجري وكلا زميلي دراسته المتلصصين يقفان على جانبيه ووجهيهما للداخل نحوه . كما لو كان تمثالاً أو صنماً وهما كذلك أو أنهما في وضع التطلع إلى تمثال ما . ويجعلهما في تحركهما حول هاملت الجالس متصنماً حركة أو تحريكاً دائرياً حوله بما يوحي بالالتواء واللف والدوران . وهو كما هو جالس في قميص أصفر وصديريته سوداء بسيطة وقلادة على صدره مع كتاب . ووقوفهما حوله دليل على محاصرتهما له غير أنه حينما يقف بينهما فذلك دلالة على قوته وعزمه .

ومـن دلالـة كشـفه لخبـث نواياهمـا دعوتـه لهما لحضور الاحتفال التمثيلي حيـث يشـبك ذراعـه بذراعـيهما وهـو يتوسـطهما ضـاحكاً لـما عرف بنبأ وصول فرق التمثيل الجوالة :

" أيها السيدان مرحباً بكما في إلسينور . ناولاني ذراعيكما "

"فدعاني أجعل ذراعي حول ذراعيكما على هذه الصورة ، لئلا

يبدو للملأ أن احتفالي بالمثلين وهو ما يجب أن يكون قوياً صريحاً

أعظم مما بذلته لكما من الحفاوة والإكرام "

فهمـا عـنده ممثلان ، إذ يمثلان عليه دور الصديق المخلص لذلك كان مغزى عبارته لهما:

" إنـي أرحـب بكمـا أجلّ ترحيب . ولكن عمي الوالد ، وأمي العمة كلاهما مخدوع "

فهـذه الـتورية اللاذعـة تـتويج لكشـفه لهما فهما زائفان زيف أن يكون عمه أبـاه وتكـون أمـه عمـته . فهـذا لم يخدعـه ، كما أن ادعاء جيلدنسترن وروزنكرانتز بانهما صديقاه معادل للادعاء بأن عمه هو أبوه وأن أمه هي عمته .

التصور الميتاتياتري لمشهد الفرقة الجوالة :

إن دخـول الفـرقة الجوالـة يعـد بناء استطرادياً يستهدف به الكاتب إضافة دراميـة وحـيلة فنـية لـمزيد من الضوء الكاشف لحالة تأزم مستعصية في الحدث لذلك عـندما يدخـل بولونـيوس في أثـناء اشـتباك الـتذاكي بـين هاملـت وجيلدنسـتيرن وروزنكرانـتز لـيعلن خـبر وصـول الفرقة المسرحية المتجولة وهو أمر عرفه هاملت من زميلـيه هذيـن مـن قـبل وبذلـك أبطل هاملت أفق التوقعات عند المتلقي لما أعلن خبر وصول الفرقة قبل أن يلفظ بولونيوس به ، ولعل تكرار هاملت للجملة الأولى من عبارة بولونيوس يعد علامة يباغت بها هاملت أفق توقعات بولونيوس نفسه :

" بولونيوس : مولاي . عندي لك نبأ .

هاملت : مولاي . عندي لك نبأ . عندما كان روسيكوس ممثلا في روما .

بولونيوس : لقد حضر المثلون هنا يا مولاي .

هاملت : قديمة ، أنباء قديمة . "

فإبطال أفق التوقعات يتحقق بقول هاملت " قديمة " لأن بولونيوس كان يتوقع أن هاملت لا يعرف شيئاً عن ذلك النبأ . وأن حضور فرقة التمثيل ستدخل الفرحة والانشراح عليه فيكون هو سبباً في إدخالهما على هاملت . فلما يسمع لفظة (أنباء قديمة) يكون هاملت قد باغته . والمباغتة تبطل التوقع .

إن هاملت لا يتوقع أي نبأ سار ينقله له بولونيوس لأنه يعرف أن ولاءه للجالس على العرش، أيا ما كان ذلك الذي تربع على سرير الحكم لأن الولاء لصاحب العرش لدى الأمم القديمة وخاصة حاشيته المقربة إليه هو عمل مقدس ، فطاعة صاحب السلطان من طاعة الإله . وبما أن هاملت لا طاعة عنده لكلوديوس الذي حل ملكاً محل أبيه بالغدر والدم والدنس فلا قداسة له ولا احترام .

لذلك نجد هاملت يسرد قصة الممثل الروماني وهي لم تكن واردة في حديثه السابق على دخول بولونيوس إلى القاعة علامة على تجاهله له . وهي أيضا إحالة من هاملت إلى الأمم القديمة حيث كان الولاء الكامل للملك كما يفعل بولونيوس وهو يريد بذلك كشف ولاء بولونيوس الأعمى .

ومع دخول اعضاء الفرقةالجوالة إلى القاعة في استعراض تهريجي نجد أحدهم يحمل شعلتي نار ويبدو كمهرج وخلفه أعضاء فرقته ويقفز قفزة يدور فيها دورة كاملة في الهواء ليقف منتصباً على قدميه . وأحدهم يحمل طبلة والآخر يحمل آلة العود.

وإذا بهاملت يستل سيفاً ويتبارز مع رئيس الفرقة مبارزة ودية ، دلالة على الترحيب بهم وتعبيراً عن سروره بمقدمهم ودلالة على أن له سابق معرفة بالفرقة وعلى علاقة حميمة برئيسها ، لذا يحتضن كل منهما الآخر .

وزيادة في الترحيب بهم وإظهار حبه لهواية التمثيل يشخص هاملت فقرة من الإلياذة حول بيروس وهو أحد قادة حرب طروادة الذين اختبئوا في جوف حصان طروادة الخشبي " وتركه الإغريق وراءهم حين تظاهروا بفك الحصار والرحيل عن

طروادة فأدخله الطرواديون إلى مدينتهم فخرج من كانوا في داخله والمدينة راقدة فأحرقوا ديارها وأعملوا السلاح في سكانها وكسبوا الحرب " [54]

لذلك تهيأ للتشخيص في أداء دراماتيكي بعد أن رفع طرف مشلحه الأسود ليستقر طرفه على ذراعه اليسرى ، وهو أمر فجر حماس بولونيوس وحماس الحاضرين إلى التصفيق بالكفوف وعلى الطبلة فور انتهائه من حالة التشخيص الصوتي وتحيته لهم ثم جلوسه بين أعضاء الفرقة كما لو كان يدلل على أنه واحد منهم . وذلك لاشك ذكاء منه وتفهم لحالة المعايشة التي تتطلبها ممارسة حرفة ما أو نوع من التقارب حتى يشعر الممثلون أنه واحد منهم خاصة وهو مقدم على إجراء مسرحية تجريبية معهم يقومون هم بعبء أدائها وحتى يكون الأداء قائماً على الصدق الفني فإن هاملت يتباسط مع اعضاء الفرقة ، يعايشهم ، يعبر لهم عن فهمه لأصول اللعبة المسرحية وطرق الأداء الطبيعي .

ومن الملاحظات الفنية على أداء هاملت وتعامله مع الفرقة أجد أن أسلوب أدائه التمثيلي أمام الفرقة يأخذ الطابع الصوتي - ربما لأن أسلوب الأداء اعتماداً على الصوت أو ما عرف بعد ذلك بالمدرسة الصوتية - كان أسلوباً سائداً في الأداء التمثيلي على أيام شكسبير - وهو ما تشهد به توجيهات هاملت للممثلين بعد ذلك وما يدل عليه قول بولونيوس مستحسناً أداءه : " .. أحسنت الأداء يا مولاي بلهجة طيبة وحذق جيد بارع " [55]

كما ألاحظ أن هاملت في وجود جيلدنستيرن وروزنكرانتز وفي وجود بولونيوس يتخذ أسلوباً تهكمياً يميل إلى المرح لفظاً وحركة تتضح من خلاله خفة دم أو روح تهريجية عالية . تزداد هذه الروح وضوحاً خلال وجود فرقة للممثلين . كما لو كان قد وجد في حضورها حلاً لمشكلة مستعصية كما ألاحظ هذا الخط التهكمي التهريجي المتعمد والممتد في أداء هاملت نصاً ، وعرضاً بإخراج بينيت .

---

[54] راجع : الإلياذة ، ترجمة : دريني خشبة ، كتاب الهلال

[55] راجع : د. عوض محمد عوض ، في ترجمته لنص هاملت ط٢ - جامعة الدول العربية ، دار المعارف ١٩٩٢م. ص ٩٥

"بولونيوس : ما أطول هذه القصيدة

هاملت : سنبعث بها إلى الحلاق هي ولحيتك "

إن هاملت يتألق بالحياة والمرح والحركة في المشاهد التي يجتمع فيها مع هؤلاء كما لو كان يتقصد نوعاً من المقاربة المتعمدة ليكشف امتداد دور جيلدنستيرن وروزنكرانتز وبولونيوس إلى الفرقة التمثيلية الجائلة " فعملية التمثيل الدراماتيكي هي الأصل في تعامل هؤلاء معه باستثناء الفرقة الجائلة باعتبار أن ذلك داخل في صميم عملها دون أن يكون ذلك وسيلة للإيقاع به أو بغيره . لذلك فإن لجوءه إلى اصطناع طبيعة مغايرة لطبيعته الجادة الرزينة - طبيعة ذات ملمح تهريجي - كانت وسيلة اتخذها متعمداً ليتماشى مع هذا الوسط الذي بنى علاقاته على التصنع والتمثيل . لذلك نراه وهو يحاول صرف صديقيه الزائفين بعد أن نهر بولونيوس عند تعقيبه على أداء الممثل الأول ونراه يشهر سيفه على صديقي الزيف فجأة وهو يودعهما مع وداعه للممثلين في إطار ضاحك عند انصرافهم خلف بولونيوس مع استبقائه للممثل الأول ، هو العقل المدبر للفرقة وقائدها ومدير شؤونها . حيث لم تكن وظيفة الإخراج قد عرفت وإنما كان المؤلف هو المخرج والمدير والممثل الأول والمنتج - ربما في كثير من الأعمال المسرحية - ومن ثم فإن شكسبير هنا يؤصل لضرورة تقارب فكر القائم على الإخراج والإنتاج المسرحي مع فكر المؤلف للنص موضوع الإنتاج . كما يعرج في مونولوجه بعد خروج الجميع على ركائز أساسية في فن الممثل ، لعل أهمها عملية التهيوء ، التي يكون على الممثل القيام بها انطلاقاً من معايشة حالة المعاناة التي يستلزمها أداء دور ما بتطلب المعاناة لخلق حالة الصدق الفني . غير أن هاملت يقارن بين معاناة الممثل الأول للفرقة الجوالة وهي معاناة مصطنعة يتوهمها الممثل للتجسيد الإبداعي لدوره وفق حالة الصدق والاكتمال الفني للأداء التمثيلي . ومعاناته هو نفسه وهي معاناة حقيقية صادقة ناتجة عن معايشته لأزمته بوصفه ابناً قُتل أبوه وهو مطالب بأخذ ثأر تحول طبيعته بينه وبين تنفيذه بوصفه مثقفاً يتصف بالتردد كما هو حال المثقفين جميعاً كما تحول الرسوبيات الثقافية (التراثية) بينه وبين فعل ما هو واجب عليه فعله لتحقيق القصاص العادل..

فهاملت ينتقد أداءه الحياتي إزاء ما يعانيه مع صدق معاناته ويكشف عن عدم تهيوئه لتحقيق الغاية المنوط به تحقيقها (القصاص) مع أن معاناته حقيقية وصادقة على المستوى الحياتي في حين أن معاناة الممثل مصطنعة ولكنه يندمج معها على الرغم من أنها متوهمة وتلك هي أزمة هاملت المثقف المفكر المتأمل ، هذا إلى جانب أن المونولوج درس في تقنية الاندماج والتهيؤ في حرفية الممثل :

" أليس فيما يبعث الدهشة أن يقف هذا الممثل ،
يحكي قصة خرافية ، وليس غضبه سوى رؤيا توهمها
فإذا هو يجعل روحه تتأثر بما تتوهمه
ويبلغ من تأثره أن يعلو وجهه الشحوب ،
وتمتلىء عيناه بالدمع ، يبدو كمن به جنّة ،
ويتهدج صوته ، ويغدو كل كيانه ملائماً لما يتصوره ،
وكل هذا ليس من أجل أحد ، أم تراه من أجل هكوبا
وما شأنه هو بهكوبا ، وما شأن هكوبا به ،
حتى يذرف الدمع من أجلها ؟
ماذا عساه يفعل لو أن عنده ما عندي ،
من بواعث الغضب ومن أسبابه ؟ " ٥٦

فالممثل بقدرته على المعايشة الصادقة للدور إذ :

" يجعل المجرم الآثم مجنوناً ، والبرئ حانقا
ويدع الجاهل في حيرة من أمره .
ويروع حاستي السمع والبصر " ٥٧

إنما يحقق حالة الاكتمال الفني للأداء .

وفي المونولوج نفسه يتقنع شكسبير فيخضع على لسان هاملت فقرة تعليمية ثانية في حرفية الأداء التمثيلي وقدرة الاندماج على تغيير النفس البشرية وتطهيرها :

---

56 المصدر السابق نفسه ، في النص وفي العرض نفسه .
57 نفسه .

"	هلم أيها العقل وارسم الخطة !

لقد سمعت أن مرتكبي الإثم ، إذا شهدوا مسرحية .

تأثروا ببراعة المشهد ، تأثرا يبلغ من أنفسهم ،

فلا يلبثون أن يعلنوا عن جنايتهم " ٥٨

وهـذا يكشف عن الوظيفة الاجتماعية للمسرح والقيمة التأثيرية للاندماج بين الممثل والجمهـور ومـن ناحية ثانية يؤكد الدور الميتاتياتري (الشارح) لعلامة ملتبسة في موقف مأزوم .

وإذا كانـت الرسـوبيات الثقافـية التراثـية هـي الـتي تشـكل سبباً رئيسياً في تقـاعس هاملـت عـنْ الخطـو قدماً نحو الأخذ بالثأر تتمثل في عبارته الأخيرة في ذلك المونولوج حيث يقول:

"	فلربما كان الشبح الذي رأيته هو الشيطان ،

وللشيطان مقدرة على أن يتخذ أية صورة تروق له .

أجل ولعله أراد أن يستغل ضعفي وهمومي ،

لكي تحيق بي اللعنة والمقت ،

وله سلطان كبير على الأشباح والأرواح ،

وأنا في حاجة إلى براهين أكثر قوة من هذه " ٥٩

لذلـك نجـد المخرج يجعل هاملت يلقي بالسيف الذي كان مشهراً في يده إلى الأرض بعـد أن أوقفته ثقافته الرسوبية التراثية الإذعانية أو الوازع الديني المترسب في وجدانه وثقافته عن استخدام السيف وإحالته إلى أداة أخرى هي المسرح :

"والمسـرحية هـي الوسـيلة الوحـيدة الـتي أسـتطيع عن طريقها القبض على ضمير الملك "٦٠

لذلـك نجـد هاملـت في العـرض يلقـي بالسـيف إلى الأرض عـند أدائـه لهذه العبارة في ختام مونولوجه .

---

58 نفسه .

59 نفسه .

60 نفسه .

وإذا كـان هاملـت قد فكر وخطط عن طريق توظيف الفرقة المسرحية الجائلة لكـي يقـبض عـلى ضمير كلوديوس ، فإن الملك كلوديوس يقابل ذلك بمحاولة القبض عـلى ضـمير هاملـت مسـتخدماً زميلي تلمذته من ناحية ومستعيناً بمؤامرات مستشاره الـذي خطـط لابنته أوفيليا - حبيبة هاملت - اعتماداً على حب هاملت لها لكي تعيـنه ومـن ثـم تعـين الملـك على القبض على ضمير هاملت بعد أن فشلت محاولات جيلدنسـتيرن وروزنكرانـتز وهـو مـا تجسـد في مشـهد مونولوجه الشهير (نكون أو لا نكـون) في المـنظر الـثاني مـن الفصل الثالث والذي يدور في العرض المسرحي بإخراج رودنـي بينيـت في ردهـة صممت وفق الطراز القوطي حيث الحوائط عبارة عن أقواس يحـد كـل واحـد مـنها عموديـن يرتفع بينهما قوس على شكل قبو ليتجاور مع قوس آخـر محمـول عـلى عموديـن . ويشـكل كـل قـوس قطاعـاً (حائطـاً مفرغاً) يتعامد علـيهما قوسـان قوطـيان محمولان على أربعة أعمدة أخرى . لتصبح الصورة النهائية للمـنظر عـبارة عـن حـائطين يشكلان في الفراغ المسرحي زاوية منفرجة وخلف القوس القوطـي الطـراز* أبـواب غـرف مغلقـة أختبأ خلف باب إحداها كلوديوس ومستشاره قبل دخول هاملت الذي نراه يعقد ذراعيه أمام صدره في حالة سكون مع ميل بجذعه يسـارا . وسـط إضاءة كاملة للمنظر دلالة على حالة مواجهة وكشف .. كشف هاملت لدخيلة نفسه من ناحية وذلك إسقاط للبعد النفسي وكشف لأزمته كمثقف ومن ناحية ثانـية كشـف هاملـت للـدور المرسـوم لحبيبـته أوفيليا واستسلامها دون وعي منها لما وراءه لأداء هـذا الـدور في محاولـة القـبض عـلى ضـميره انطلاقاً من نقطة يعتقد أبوها أنهـا نقطـة ضـعفه . كذلك كشفه عن طريق الحس الصادق والتخمين لاستخفاء أبيها والملـك خلـف أحد الأبواب وكشفه للمصيدة . في حين أنه هو ينصب الفخ أو المصيدة لـلملك مـن خلال تمثيليته التي سيدفع بها بعد ذلك إلى الفرقة الجوالة . أما جلوسه سـاكناً في المشـهد فـتلك إيجابية تحسب للمخرج لأن الفعل هنا يبدأ بأوفيليا بوصفها الأداة التي تحرك المظهر الخارجي للصراع في هذا المشهد ولأن الصراع بداخل هاملت

---

*وأرى أن هذا الطراز يحيل إلى مجتمع العصور الوسطى ومن ثم يؤكد جو التآمر والمكائد والتجسس .

نفسه صراع نفسي متعلق بمحاولته التعرف على كينونته . على جوهر وجوده – على الأنا الداخلية لشخصه. على ذاته – : " أكون أولاً أكون : ذلك هو السؤال "

" الموت رقاد ثم لا شيء "

تبدو أوفيليا في ممر خلفه نافذة . بينما هاملت جالس في حالة تأمل واسترخاء على مقعد جوانبه من قضبان خشبية وتلك دلالة أيضاً على أنه محاصر . وبيده سيف مصغر في حجم الخنجر . يلعب به بأصابع يده الواحدة . وذلك إنما يدل على حالة التوتر والقلق الذي يساوره من الناحية النفسية . ومن الناحية الرمزية فهو يكشف عن أن وظيفة السيف عنده ما زالت بعيدة عن فكرة القتل وفاء بالثأر والقصاص . وإنما هو ما يزال عنده وسيلة لهو أو لعب.

وعند ظهور أوفيليا يقف لها . كما لو كان ينتظر مقدمها ويتجه نحوها :

" أهذه أوفيليا الحسناء ؟ أيتها الحورية " [61]

فإذا بها ترد إليه هداياه – حسب اتفاق والدها معها من قبل – فينفجر هاملت ضاحكاً ومصفقاً لها مع نفيه القاطع بأنه لم يعطها شيئاً :

" أنا . كلاّ ! إني ما أعطيتك شيئاً قط . " [62]

تعطيه وشاحاً (كاكي اللون) فيلفه حول رقبتها ويسحب وجهها نحوه بعنف مع ضحكة خفيفة :

" هاملت : ها ها ! "

ثم يترك الوشاح حول رقبتها ويمد يده نحو فخذيها بغتة وهو يتساءل :

" .. .. هل أنت عفيفة ؟! "

فتتراجع نافرة خطوة إلى الوراء صائحة بانزعاج (مولاي !) فيرفع صوته متوجهاً نحو الباب الذي اختبأ أبوها والملك خلفه دلالة على أنه يعرف بأمر اختبائهما بهدف التجسس عليه :

---

61 نفسه .

وما كان تصفيقه إلا دلالة على أنه كان متوقعا ذلك منها على اعتبار فهمه لكونها ألعوبة في يد والدها بولونيوس.

62 نفسه .

" هاملت : هل أنت جميلة ؟ " ويبدأ بعد ذلك في نصحها : " اذهبي إلى دير "
" إننا كلنا أوغاد فلا تثقي بواحد منّا ، وأولى بك أن تذهبي إلى دير "

وهنا يدفع أحد الأبواب إلى الداخل بغتة فيفتحه ويطل خلفه – مما يخلق عنصر التوتر لأوفيليا وللمختبئين بالطبع ، ويصنع للمتلقي أفق توقعات – ثم يتجه إلى الباب الآخر ، وقبل أن يشرع في فتحه يتوقف ليسألها في مكر :

"Where is your father ? "

فتجيبه خائفة في نبر يدل على كذبها :

" at home my Lord "

فيتجه نحوها في حدة ويضع وجهها بين كفيه في شبه عتاب أقرب إلى البكاء أو حزن لأنها قبلت أن تكون أداة لأبيها وللملك لاصطياد ضميره فإذا به يضع جبهته على جبهتها برهة وكفّاه على جانبي وجهها ما يزالان ثم يتركها مردداً قولها :

"at home my Lord "

ومع لفظه لكلمة my Lord يجذبها فجأة من ذراعها بحدة ليدفع بها إلى الأرض ويصيح :

" يجب أن تغلق جميع الأبواب دونه ، حتى لا يرتكب أية
حماقة ، إلاّ داخل بيته . وداعاً "

يبتعد عنها مسرعاً ، غير أن ردها يوقفه :

" أوفيليا : تداركيه أيتها السماوات الرحيمة ! "

فيعود إليها على إثر ذلك بخطو بطيء ليركع أمامها قابضاً على ذراعيها معنفاً إيّاها برجّها رجاً عنيفاً بين ذراعيه لينتهي بحضنه لها بقوة :

" هاملت : إذا قدر لك أن تتزوجي ، فإليك هذه النصيحة مهراً –
إنك مهما كنت كالثلج طهراً . وكالبرد صفاء ونقاء .
فإنك لن تنجي من النميمة . "

ثم يقول لها : " اذهبي إلى دير وأسرعي . الوداع " وينتصب واقفا وينصرف فتبكي بحرقة. وهنا يخرج الملك وأبوها من مخبئهما . يسرع والدها إليها لينهضها من سقطتها على الأرض وهي سقطة حرص المخرج على أن تظهر ممثلة أوفيليا استمراءها لها – ربما بأمل أن يعود هاملت إليها لينهضها جسماً ونفساً .. فهي تعرف أنه يحبها كما تحبه هي – .

يقترب الملك منها ويلمسها بيده من ذقنها لمسة تعاطف ربما أو مواساة . ثم ينصرف بها والدها . وبعد أن فشلت مصيدة أبيها لهاملت وتلقت هي الدرس العملي الأول الذي يردها ربما إلى البراءة والنقاء مرة أخرى .

هاملت منتجاً مسرحياً :

يرى د. أبو الحسن سلاّم [٦٣] أن هاملت في صراعه نحو إثبات حقيقة ما أخبره به الشبح قد سلك طرق الاستدلال البحثي من منظور منهج روجر بيكون الاستقرائي أولاً ، ثم عرّج منه على منهج فرانسيس بيكون التجريبي واتخذ في كلا المنهجين سمت الباحث الأكاديمي الذي يقارب بين المعلومات المتصلة بموضوعه في دأب وإعمال عقلي ليستنبط نتائج يستقرأها من مقارباته للمعلومات التي اجتهد في جمعها وقاس الجزء على الكل في موضوعية وصولاً إلى الدليل الاستقرائي بعد مراجعة وتمحيص وشك في النتيجة المستخلصة ومعاودة استقراء المعلومات وصولاً إلى النتيجة المستخلصة الأولى نفسها . كما أنه فعل ذلك نفسه عن طريق التجربة العملية بنفسه كما هو الحال في معاينته بنفسه للشبح والتحدث إليه وجهاً لوجه وكما حدث منه في استخدام الفرقة الجوالة في عمل تمثيلي تجريبي يكشف عن طريقه الحقيقية إثباتاً للفرض الذي وضعه أمامه حديث الشبح واتهامه لعمه وأمه . وإذا كان د. سلاّم قد رأى عن طريق ذلك أن هاملت كان مثل الباحث الأكاديمي إذ تمثل كل خطوات البحث العلمي. فإني أضيف إلى ذلك أن هاملت في تعامله أو تجربته العملية تلك

---

63 د. أبو الحسن سلاّم ، " إشكالية المنهج في الدراسات المسرحية - بين التدريس والبحث - ، المؤتمر الدولي الأول للمسرح وقضايا المجتمع العربي الإسكندرية ، كلية الآداب ، قسم المسرح ، في الفترة من ٣١،٢٧/ ٣/ ١٩٩٦م ، طبعة دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٤.

مـع الفـرقة المـتجولة يفعل ما يفعله المنتج المسرحي الذي يقوم بإنتاج عمل من تأليفه إنـتاجاً فنـياً واتخـذ سمـت المخـرج إيمانـاً مـنه بالموقف الذي يتعامل فيه مع الفرقة التمثيلـية وإيمانـاً مـنه بـأن صـدق تفاعلـه مـع الفرقة وتمثيله لدور المنتج الفني لعمله الـذي قـام بتألـيفه تأليفاً ارتجالياً هو أول أساس يمكن أن تنبني عليه تجربته وتصح معه نتائج تلك التجربة .

يقـول هايـز جـوردون [٦٤] " الإيمـان بالموقف يتطلب قبل أي شيء أن نصدق القصـة . وثانـياً أن مـا يحـدث لـنا عـندما نصـدق هـو أيضاً ما يحدث للشخصية في الموقـف . ونـتائج الدافـع لابـد أن تتماشـى مـع الموقـف " وهاملـت الممـثل في عرض (رودنـي بينيـت) في المـنظر الـثاني مـن الفصـل الثالـث يعمـل ماكييراً للممثلة التي ستمثل (تمثـيلاً داخـل التمثـيل) دور جرتـرود في الوقت الذي يستعد أعضاء الفرقة الجوالـة لوضـع حيل التنكر بوضع المساحيق والألوان واللحى والشوارب . بينما يقف أحـد أفـرادها عـلى سـاقين خشـبيتين صـناعيين يسـير علـيهما في اللعبة الأكروباتية الاستعراضـية المعـروفة . إلى أن يدخل رئيس الفريق ليراجع استعدادات فرقته . وهنا يـتحول هاملـت مـن ماكـيير إلى محاضـر في حرفـية الأداء التمثـيلي . حيـث يجلس فيحـيط بـه الممـثلون وقوفاً بيـنما يجلـس إلى جواره رئيس الفرقة - كما يحدث في أسـلوب المحاضـرات تماماً - ولأن رئيس الفرقة هنا في وضع تشخيص مدير الندوة يضـع سـاقاً على ساق وهو بجوار - المحاضر - هاملت ولاشك أن إقدام هاملت على صـنع الماكـياج للممـثلة في بدايـة هذا المشهد تستند إلى خبرة له بتلك المهنة . وهو ما أشـار هـو نفسه إليه في حديثه التوبيخي السابق لأوفيليا في المنظر السابق حيث يقول لها :

" وقد سمعت أيضاً كيف تصبغن وجوهكن . وأعلم ذلك كل العلم
أن الله وهبكن وجهاً . وأنتن تتخذن وجهاً آخر "

---

٦٤ هايز جـوردون ، التمثيل والأداء المسرحي ، ترجمة د. محمد سيد ، القاهرة ، وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١١) ١٩٩٩ ، ص ١٩٩ .

ولكـن خـبرته في فـنون الآداء التمثـيلي تلك التي يحاضر فيها أعضاء الفرقة الجوالة هي في نظري ثقافة شكسبير نفسه حيث يتخذ من شخصية هاملت قناعاً :

" هاملت : أرجوكم أن تلقوا العبارة كما نطقت بها أمامكم ،

بلسان هادئ أما إذا تشدقتم بالألفاظ ، كما يفعل

كثير من المثلين ، فإني أفضل أن يلقي كلماتي منادي المدينة "

"كذلك لا تسرفوا في الإشارات ، كمن بيده منشار ينشر به الهواء "

إن هاملـت هـنا وهـو يرشـد المـثلين يـتخذ سمـت المحاضـر ويـتخذ سمت المخـرج. فهـو علامـة مرشـدة ، وعلامة منتجة ، وعلامة مخرجه في كل ما فعل وما قـال للفـرقة . والمشهد بكامله علامة ميتامسرحية لأنه يفسر في النهاية موقفاً ملتبساً أو هـو تجـربة عملـية يسـتهدف بهـا هاملـت التحقق من صدق الفرض الذي افترضه الشـبح . وهاملـت في ذلـك كلـه يلازمه صدق الموقف والإيمان به وهو يريد للفرقة أن تؤمـن بـالموقف الـذي ارتجلـه لهـم ، لأن الإيمـان بـه هو وحده الذي يظهره بمظهر الصـدق الفـني الـذي إن وقـع في نفـس عمه وأمه موقع التصديق تظهر آثاره ونتائجه على وجـه عمه وتصرفاته ومن ثم يمكن الحكم بصدق الفرض الذي افترضه الشبح .

غـير أن المخـرج بينيـت قد أوجز أشد الإيجاز مونولوج هاملت أو خطابه حول الأداء التمثـيلي وحرفـياته الطبيعـية الـتي وجـه إلـيها هاملـت في الـنص فـإذا بولونـيوس وروزنكرانـتز وجيلدنسـتيرن يدخلون فيبلغ بولونيوس هاملت عن رغبة الملكة في رؤية العرض مع الملك ولكن هاملت يصرفهم .

دلالات الحركة والتحريك الميتاتياترية :

يـبدو هوراشـيو في المـنظر سـاكناً جالسـاً يقـرا كتاباً وذلك مغاير لما في النص الـذي يدخله بعد خروج بولونيوس وصديقي الزيف . وهنا فحسب يلتفت هاملت إلى هوراشـيو ليسـأله "أهـذا هوراشـيو ؟ " وقـد كـان مشـغولاً عـنه مـنذ البداية بالمثلين والإرشـادات . ويـبدو لي أن دخول هوراشيو إلى المشهد بعد خروج بولونيوس وزميلي هاملـت الخبيـثين – كمـا هـو في الـنص – أكثر مصداقية . إذ ليست لـه ضرورة

على المسرح ولا أظن أن ممثلاً نجماً في أيامنا – وفي مصر بالذات – يقبل أن يظل على خشبة المسرح في مشهد ما دون ضرورة درامية .

أيـاً ما يكن الأمر فإن هاملت يعرض على هوراشيو دور كل منهما في الكشف عـن ضـمير الملـك عـلى ضـوء الأثـر الـذي سـينعكس على تعبيراته وتصرفاته في أثناء العـرض المرتجل . وعندما ينتهيان إلى ذلك المخطط وتصدح الأبواق يضع هاملت قناع جمجمـة عـلى وجهـه وهـو جـالس على الأرض أمام هوراشيو ثم يقف ويستدير نحو مدخـل القاعـة ويلـف جسـمه ورأسـه بمـلاءة بنية اللون ويتراجع إلى الخلف ناحية الجمهـور بظهـره منحنـياً لـلملكة والملك لحظة دخولهما إلى القاعة حتى يجلس على مقعـده ذي الدعـائم الخشـبية . والملـك يتضـاحك لمنظر هاملت في قناع الموت وهيئته تلك وهو يقف والملكة أمامه .

الصورة المسرحية بين الدراميات والجماليات :

لأن الصـورة المسـرحية يجـب أن تمـتع وتقـنع لتؤثر . لهذا يجتهد المخرج المسـرحي في تحقيق ذلك فهل حرص بينيت على خلق التوازن بين دراميات الصورة المسـرحية وجمالـياتها ؟ عندما يجذب هاملت أمه فيجلسها مكانه ، ثم يندفع نحو بولونـيوس بعـد رده السـاخر العملـي المـتجاهل لسؤال الملك : " كيف حال ابن عمنا هاملت ؟ " حيث يسأل بولونيوس ساخراً * :

" هاملت : سبق لك التمثيل يا سيدي وأنت في الجامعة

بولونيوس : نعم هذا صحيح يا مولاي ، وقد اعتبرت ممثلاً مجيداً

هاملت : وما الدور الذي قمت بتمثيله ؟

بولونيوس : مثلت دور يوليوس قيصر . لقد قتلت في الكابيتول . قتلني بروتس

هاملت : لقد كان عملاً وحشياً منه . أن يقتل عجلاً فخماً مثلك .

" it was a brute part of him to kill so capital a calf there "

ثم يتجه نحو الممثلين وهو ينزع عنه الملاءة والقناع متسائلا :

" المثلون مستعدون ؟ "

---

* دلالة على أنه يريد أن يقول لعمه إن تمثيلك لم يتعد طور الهواية غير الخبيرة فكفاك تمثيلاً لقد كشفتك !!

فتدعوه الملكة إلى الجلوس إلى جوارها ولكنه يتجه نحو أوفيليا ليجلسها ويجلس إلى جوارها في صدارة المنظر وخلفهما جميع أفراد الحاشية . يلتصق بأوفيليا راكعاً إلى جوارها على الأرض في تكوين غزلي :

"سيدتي، هل أجلس في حجرك ?Lady, shall I lie in your lap "

وعندما توافقه على أن يضع رأسه على حجرها ويفعل يجعل المخرج جرترود وكلوديوس يلتصق كل منهما بالآخر والملكة تبدو متضاحكة . والمخرج بذلك إنما يصنع نوعاً من التماثل الناقص في الصورة المسرحية بهدف صنع جماليات الصورة المسرحية "[٦٥] وذلك لأن جرترود تلتصق بكلوديوس كما التصق هاملت بأوفيليا فالتكوين في الصورتين الجزئيتين يحقق معنى الارتباط ، ارتباط هاملت بأوفيليا شكلياً، ويقابله ارتباط جرترود بكلوديوس وبذلك يتحقق التماثل المعنوي والحركي معاً . غير أن أسلوب تحقيق ذلك المعنى غير متماثل في كلتا الصورتين الجزئيتين .. لأن هاملت يلتحق حركياً ومن ثم معنوياً ودلالياً بأوفيليا . في حين تلتحق جرترود بكلوديوس حركياً ومن ثم معنوياً ودلالياً . ومن هنا قلت إن التماثل هو التماثل الناقص وليس التماثل التام . فالفاعل في الصورة الأولى – ظاهرياً – هو هاملت الرجل والفاعل في الصورة الثانية – ظاهرياً – هي جرترود الأنثى فهنا فاعل وهناك فاعل غير أن الجنس ليس واحداً. على المستوى الظاهري (الخارجي) وعلى المستوى الباطني الأعمق صدق الفعل أو مصداقية الشعور عند كل من هاملت وأوفيليا وجرترود وكلوديوس وهو ما يشكل فرقاً جوهرياً من حيث الدلالة المسكوت عنها (براءة العاطفة عند هاملت وأوفيليا ونقائها) في مقابل العاطفة الظاهرية القائمة على منفعة ومظاهر حسية عند جرترود وكلوديوس . لذلك كان المخرج موفقاً أشد التوفيق في توظيف عنصر التماثل الناقص بين صورة التعبير عن الارتباط بين هاملت وأوفيليا وصورة التعبير عن الارتباط بين جرترود وكلوديوس بما يكشف عن تباين في نوع الارتباط العاطفي في الصورتين .

---

65 للمزيد راجع : د. أبو الحسن سلاّم ، جماليات فنون العرض المسرحي بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية ط. أولى . الإسكندرية sam screen ، ٢٠٠٢ ، ص ٢١٦.

وهنا يكون الإخراج قد أضاف إضافة درامية توكيدية وجمالية خالقة لهذه الصورة خلقاً جديداً ، ممتعاً ومقنعاً ولا أقول مجرد تفسير للموقف كما صوره النص الشكسبيري . لذلك أرى ان المخرج هنا كان بارعاً في تجسيد تلك الدلالة في أسلوب ممتع ومقنع ومحقق للأثر الدرامي عن طريق توظيفه لعنصر التماثل الناقص علامة بليغة الدلالة على المستويين (الفني والدرامي) في إطار ما يعرف بالاكتمال الفني .

العلامة الميتاتياترية في المشهد التمثيلي الصامت والاستدلال المتكرر:

إذا كان النص في ذلك المشهد نفسه يتخذ من فن البانتوميم علامة تفسيرية (ميتاتياترية) يشخص ممثلو الفرقة الجوالة عن طريقها مسرحية المصيدة التي لقن هاملت خطوطها الدرامية العريضة لهم وأرشدهم إلى أسلوب تمثيلها حيث تقنّع بقناع المنتج وتقنّع بقناع المخرج المحلل للأدوار فإن المخرج التزم بتجسيد ذلك المشهد على النحو الذي تضمنه نص ذلك المشهد. وإذا كان د. محمد عوض محمد في ترجمته لنص هاملت قد أشار في الهامش إلى أن أسلوب توظيف الميم في المسرحية إنما كان " من بقايا مظاهر التمثيل في العصور الوسطى ،حيث تسبق المسرحية بتمثيلية صامتة قصيرة . تحتوي خلاصة القصة ، التي تعرض بعدها بالتفصيل " [66] . ذلك أن البناء الدرامي للنص نفسه قائم على منهج الاستدلال المتكرر الذي يتخذه هاملت ما بين الاستقراء والتجريب . فتكرار تشخيص هذه التجربة مرة بالتمثيل الصامت وتليها مرة ثانية بالتمثيل التشخيصي الصوتي والحركي معاً هو جزء لا يتجزأ من نسيج المنطق الهاملتي الذي يقوم على منهج الاستدلال المتكرر عبر عمليات الاستخلاص أو الاستنتاج والشك في النتيجة ثم معاودة التحري والفحص والخلوص إلى استدلال عقب استدلال .

ومع أن التمثيلية الصامتة جزء من التراث المسرحي في العصور الوسطى إلاّ أن د. محمد عوض محمد يبرره درامياً بقوله : " والظاهر أن الملك كان في أثناء ذلك يتحدث إلى الملكة ، فلم ينتبه إلى كل ما يجري . ولذلك ظل في مكانه " [67]

66 د. محمد عوض محمد في ترجمته لنص هاملت ط٢ ، القاهرة ، جامعة الدول العربية ، الإدارة الثقافية ، ط . دار المعارف ١٩٩٢ . ف. الثالث ، م . الثاني هـ . ص ١١٨ .

67 السصدر السابق . نفسه ، ص ١١٨.

لأن منهج تكرار التجربة وراء الأخرى والاستقراء بعد الاستقرار هو جزء لا يتجزأ من نسيج منهج هاملت حيث الشك في الاستدلال والدخول في تجربة جديدة سرعان ما يشك في نتيجتها ليبدأ في تجربة أو استقراء جديد وهكذا .

هذا من حيث الدلالة الميتاتياترية لتكرار تشخيص ذلك المشهد الاستطرادي نفسه . دون إنكار لما أشار إليه د. محمد عوض إشارة تأصيل لتلك الظاهرة الفنية بردها إلى أسلوب التمثيل في العصور الوسطى (التمثيل التلخيصي للحدث) بفن الميم .

فماذا صنع المخرج هنا بذلك المشهد التلخيصي الصامت ؟ لقد حافظ عليه . فنحن نرى ممثل دور الملك يدخل مع ممثلة دور الملكة مسبوقين بصدح الموسيقى والأبواق إيذاناً ببدء التمثيل – ومعهما راوٍ (مقدم ومعلق) . وفي حركات إيمائية شبه راقصة مع خلفية موسيقية بهدف تصوير علاقة غرامية شكلية ميلودرامية بين رجل وامرأة (الملك والملكة) . يسقط الملك نائماً في مكانه الخلوي – حيث الفراغ المسرحي المخصص للفرقة – وتضع الملكة تاجه على مؤخرته بعد أن تنتزعه عن رأسه وتخرج – وهنا يتسلل رجل (ممثل آخر) ليلتقط التاج ثم يخرج قارورة صغيرة من ملابسه ويقطر منها في أذن النائم ويستولي على تاجه ويولي هارباً .

تدخل الممثلة مرة أخرى وتقترب من ممثل دور الملك فتكتشف موته فتشخص حالة الذعر والعويل . يدخل الممثل لدور القاتل فيقلدها قلادة ذهبية وفي أثناء ذلك تتسلل يداه وأصابعه إلى صدرها لتعبث عبثاً غزلياً حسياً . وبذلك يسترضيها وينتهي المشهد التمثيلي الصامت بعد أن يأخذ من صندوق صغير أحضره أحد الأقزام القلادة الذهبية الضخمة ليقلدها إياها.

فإذا لاحظنا الملك كلوديوس والملكة جرترود وجدناهما منتبهين تمام الانتباه إلى المشهد الذي تم تشخيصه أمامهما في ملاحظة هاملت للتجربة . بمساعدة هوراشيو وأوفيليا والحضور المستهلك للعرض من الملك والملكة وبولونيوس والحاشية . وهو تفسير مغاير تمام المغايرة لملاحظة د. محمد عوض في حاشية النص في ترجمته له . ووجهة نظري في عدم إدراك كلوديوس وجرترود للمغزى من المشهد الصامت

(داخـل المشـهد) يمكـن أن يكون نتاج عدم شك جرترود نفسها في أن زوجها قد قتل أصـلاً . وهذا ما جسده المشهد الصامت في تفسير هاملت نفسه لدورها السلبي في تلك الحادثـة – بمعـنى أنهـا لم تشـارك فـيها ولم تعرف بها (وربما لم تكن تحبه) – ومـن هـنا يمر المشهد التمثيلي أمامها مروراً عابراً . إذ لا يعني لها شيئاً محدداً . أما كلوديـوس فقد يكون مدركاً ، لكنه تعمد إظهار أن ما يعرض عليه لا يعنيه من حيث المحـتوى ، ربمـا لأنـه فطـن إلى أن تلـك مصيدة أو هي فخ نصبه لـه هاملت والشك بيـنهما متبادل . ولأن الكلمات هي الأقرب إلى الإقناع والرؤية بالبصر هي الأقرب إلى الإمـتاع ، والمشهد كان حركة إيمائية صامتة فإن أحداً من الحاضرين لن يفسر ما رأه في التمثيلية تفسيراً يدعو إلى الشك في شيء . إلى جانب أن أحداً لم يشك في أن الملك هاملـت الأب قد قتل . لذلك جعله المخرج متيقظاً لما يشاهده ، غير أن الأثر الدرامي الـراجع غـير متعادل مع الأثر الذي استهدفته التمثيلية وتوقعه هاملت وصحبته ولأن الكـلمات أداة إقـناع فـإن المـمثلين في ارتجـالهم لتمثيلـية المصـيدة نفسـها بوسـاطة التعـبيرين الصـوتي والحركي قد ترجموا مغزى الحدث وأبانوا عمّا وراء أدائهم له من دلالـة فسـقط القـناع عـن كلوديـوس أمام هاملت وصحبه.فلقد كنا أمام قناعين في هذا المشـهد التحقـيقي أو التحقـيق الدرامي،قـناع الادعاء بالحق (هاملت) وقناع الادعاء بالباطل (كلوديوس) .

وذلك متتحقق بالتجسيد الصوتي والحركي للمشهد ما لم يتحقق بالتشخيص الكاريكـاتيري.حيـث راقـب هاملـت وهوراشـيو كـل مـنهما الملك ليظهر القلق ظهوراً تدريجياً على كلوديوس كما أن الملكة تتململ في جلستها .

ويـتحقق الأثـر عن طريق علامات حركية إشارية أو توافقية فالملكة تتردد في التصـفيق لمـثلي المصـيدة والحاشـية تصـفق بينما الملك لا يصفق وكيف يصفق لسقوط قـناعه عـن وجهـه وانكشاف أمره أو وقوعه في الفخ ؟!! كيف ؟ خاصة وأن هاملت بنفسـه لم يكتف بما يجتهد كل متفرج من أجل تحصيله بنفسه وهو معنى العرض . بـل تطـوع ـتعمداً شرح الموقف أو التعليق عليه خاصة بعد (أن صب الممثل السم في أذن الدوق النائم)

" هاملت : لقد سممه في الحديقة ليرث ملكه إن اسمه جونزاجو

والقصة مكتوبه بلغة إيطالية مختارة *. وسنشهد بعد قليل

كيف يكتسب القاتل حب زوجة جنزاجو "

وهنا يقف الملك فإذا بأوفيليا تنبه هاملت إلى وقوفه الفجائي الغاضب :

" أوفيليا : الملك ينهض "

ليتأكد هاملت وصحبه من سقوط قناع براءته المزعومة في تساؤل استنكاري ماكر:

" ماذا ؟ هل انزعج من نار كاذبة ؟

صرخ الملك في وقوفه ملدوغاً : " أضيئوا لي الطريق قليلاً "

مع صيحات متفرقة من الحاشية : " أضواء . أضواء . أضواء . "

يعطي أحدهم شعلة للملك يعبر بها في هدوء أعصاب وخطوات واثقة ليقف وجهاً لوجه في مقدمة أسفل الوسط من المنظر ويقرب الضوء من وجه هاملت . دلالة على أنه فهم الوجه الحقيقي لهاملت وكشفه على حقيقته . وهاملت يتضاحك ضحكات متصاعدة وهو يسير خلف الملك مغنياً (دع الغزال الجريح يمضي دامعاً) ثم يرجع راقصاً نحو هوراشيو . يصعد هاملت فوق الكرسي الذي كانت الملكة تجلس عليه متراقصاً في وصلة غنائية ثانية في إطار تصحيح ما قدّره هوراشيو من أن هاملت قد فاز بنصف النصيب :

" بل نصيباً كاملاً

يا عزيز القلب تدري اننا

قد سلبنا ربنا

وغدا يحكمنا في أرضنا

طاووس زنيم ؟ "

---

* ألاحظ أن لغة مسرحية المصيدة غير كلامية في المرة الأولى وهي في المرة الثانية وإن كانت لغتها كلامية إلاّ أنها غير مفهومة للمتفرجين إلاّ من خلال الرؤية أيضا لو كانت قدمت كما كتبت في اللغة الإيطالية .

وبعد استعراضهما للنتيجة التي توصلا إليها والتي ترتب عليها كشف حقيقة جرم الملك عند ذلك يدخل روزنكرانتز وجلدنشتيرن ليخبراه عن حال الملك وهنا يصيح هاملت (آه علينا بموسيقى) ثم يضع هاملت يديه فوق رأسه متعاكستين كما لو كان يشخص حالة جندي تم أسره ويظل يعبر بيديه تعبيرات مختلفة ومتنوعة في شيء من الافتعال مصاحباً لكل ما يخبر به عن أحوال الملك بعد خروجه مغضباً فنراه يعقد يديه على صدره . وعند تدخّل روزنكرانتز في الحديث ينزل هاملت من على الكرسي مخترقاً الاثنين اللذين وقفاً أمام الكرسي في مواجهته ثم يجلس على الكرسي ليركع أمامه هوراشيو راجياً وعندما يخبره روزنكرانتز عن طلب الملكة له يركع هاملت مصطنعاً الطاعة ثم يطلب مزماراً .

فإذا بأحد الأقزام يدخل ليقدم المزمار إلى هاملت فيزيح عنه جيلدنسترن وروزنكرانتز:

" آه ، المزمار ! افتح الطريق "

وعندما يقدم هاملت المزمار لجيلدنستيرن دلالة على أنه يفهم أن جيلدنسترن يعمل جاهداً على النيل منه وأنه يحاول إنطاقه بما يوقعه في الشرك :

"أتود أن تعزف على هذا الناي ؟ "

يقصد بديلاً عن محاولاته الفاشلة في العزف على هاملت نفسه ودليلاً على أن أحداً منهما غير قادر على اللعب عليه .

وهنا ينفجر هاملت فيه : " سهل عزفك كالكذب "

" أترى إذن كيف جعلت مني أداة حقيرة ، إنك تريد أن تلعب بي ،
تريد استخراج مكنوني من أخفض نغمة فيّ إلى المقام الأعلى ،
وفي هذه الألة الصغيرة الكثير من الموسيقى والصوت
الشجي ، ومع ذلك لا يستطيع استنطاقها . لم
تحسب أن العزف عليّ أسهل من العزف على هذا
الناي ؟ سمني ما شئت من آلة ، لن تستطيع العزف
عليّ ، مهما جسستني وأثرتني "

وعـندما يدخل بولونيوس يدعوه لأمه . يعاود النطق بكلمات الهلوسة ساخراً بـه إذ يشـبهه بسـحابة تشـبه الجمـل في شـكلها يـنحرف تفسـير بولونيوس بالمعنى ليحيل التشبيه إلى الملكة في صبرها على ما ترى من هاملت بالطبع :

(A side) " They fool me to the top of my bent :

" إنهم يعبثون بي إلى أقصى مدى

سأجيء بعد قليل

ما أسهل قول بعد قليل ! دعوني وحدي يا أصحابي :

(يخرجون ويتركونه وحيداً) "

وهـنا تنسـاب الموسـيقى المرهصـة التي وظفت من قبل مؤثراً في مشـهد ظهور الشـبح علامـة عـلى التوتر والقلق خلال أداء الممثل (Derek Jacobi) لمناجاته في نهاية المشهد الثاني من الفصل الثاني :

" هذه ساعة منتصف الليل حيث يشيع السحر والشعوذة

وحيث تتثاءب المقابر . وتتنفس جهنم

فتنشر سمومها في العالم "

" الآن أستطيع أن أشرب الدم الحار "

حركة الممثلين بوصفها علامة غير كلامية :

في مخـدع الملكة حيث يشرع بولونيوس في الاختباء خلف الستار فور سماعه لصـياح هاملت " mother , mother , mother " تلبية لطلب أمه الذي حمله له بولونيوس في المنظر الثاني من الفصل الثاني نفسه تجلس جرترود وحيدة وشمعدان بشـمعة واحدة مضاءة إلي يمينها على أرضية الغرفة . وقد تكون الشمعة علامة ترمز إلى أن في حياتها شمعة واحدة مضيئة وهي هاملت .

يدخـل هاملـت ويـده عـلى مقـبض سـيفه دلالـة عـلى توجسه مما يمكن أن ينـتظره حـتى وهـو في مخـدع أمـه . دلالـة شـك فـيها فقد كانت تظهر الحب لأبيه المغـدور وهـي شغوفة بعمه الذي كان يتآمر لقتل أبيه حتى تمكن منه . كما أن قبضه

على مقبض سيفه وهو في غمده تمهيد درامي لما سيحدث بعد ذلك في مخدع أمه . والمخرج بذلك يحقق عنصراً أسلوبياً جمالياً ذا أثر نفسي وهو عنصر (أفق التوقعات) عند المتلقي ، كما أنه يشكل أيضاً أفق توقعات هاملت نفسه . وبذلك يتوحد الأثر المتوقع عند كل من بطل العرض هاملت وجمهور المتفرجين إذ تسري عدوى الاندماج في الموقف بين الممثل وجمهوره .

إن حركة دخول هاملت متحفزاً دلالة على أنه جاء مهاجماً لا مدافعاً يخيب أمل بولونيوس في أنه سيلقي من والدته شدة وتعنيفاً على ما فعله بالملك (خليفة الله على الأرض) ودخول هاملت الهجومي ذاك يبطل أفق توقعات بولونيوس وحاشية السوء ، فهو دخول يحقق عنصر المباغتة . وتتعمق حركة دخول هاملت في هيئة هجومية متحفزة ربما يكون دافعها القرار الذي عرفه هاملت قبيل دخوله على أمه حيث الاعداد لرحلة نفيه إلى انجلترا ، لذلك تتأكد حركة دخوله الهجومي بخطابه الذي يتخذ أسلوب التساؤل الاستنكاري .

"هاملت : الآن يا أماه ، ما الخطب ؟

الملكة : هاملت . لقد أسأت إلى أبيك إساءة بالغة .

هاملت : أماه ، لقد أسأت إلي أبي إساءة بالغة

Queen : Come, come, you answer with an idle tongue.
Hamlet : Go, go, you question with a wicked tongue.
Queen : Why, how now, Hamlet ?
Hamlet : What's the matter now ?
Queen : Have you forgot me ?
Hamlet : No, by the rood, not so :
You are the queen, your husband's brother's wife,

هكذا كان خطابه هجومياً شديد العنف يوجه إليها التساؤل الاستنكاري بتساؤل استنكاري ليصفها في النهاية عندما يلين خطابها معه تلمساً منها لعاطفة الأمومة بأنها الملكة زوجة شقيق زوجها مع علمه بأن ذلك الوصف هو عين الإهانة والاتهام بالزنا لأن زواج أخ بزوج أخيه إن لم يكن محرماً فهو مكروه . خاصة وقد تأكد له أن زوجها الملك الحالي قد قتل زوجها أخاه – وهو يختم خطابه المسفه لها بتمني ألا تكون أمه :

And, - would it were not so ! -
you are my mother

الأمر الذي يجعلها تصفعه ثم تتحرك في اتجاه الخروج مهددة بانها سترسل إليه من يجيد مخاطبته :

Queen : Nay then, I'll set those to you that can speak.

وهنا يقف هاملت شاهراً سيفه في سبيل منعها من الخروج وإشهاره للسيف في رأيي ليس نوعاً من التهديد الدموي لأمه ولكنه كما لو كان يريد أن يقول لها بلغة الحركة " أبعثي بمن تشائين فلن أخاطبه إلاّ بسيفي هذا " غير أنها تصايحت طلباً للنجدة معتقدة أنه سيفعل بها ما فعله نيرون بأمه أجربينا في ماضي الرومان .

واستدعت بصياحها علامة صياح ترديدية أخرى من بولونيوس الذي كشف عن وجود شخص يتنصت من خلف ستار وهو ما استدعى علامة ظنية من هاملت وسيفه مشرع في يده، إذ ظن أن المختبئ هو الملك غريمه بشحمه ولحمه . ولكن ظنه خاب لما هرع إليه يسبقه سيفه ليطعنه طعنة نجلاء وهو يصيح " فأر ، مت بدوكه " وعند سقوط جثة بولونيوس على الأرض أمام الستار مصحوباً بحشرجة صوته وهو يقول" ويحي ، لقد ذبحت " يركع عنده هاملت لحظة ثم يقف ليواجه أمه بعد أن بوغت وانكشح أفق توقعاته بأنه ظفر أخيراً بخصمه في موقف تلصص هو أليق به . وليس في موقف صلاة حال بينه وبين نيله لثأره منه .!

تجلس الملكة منهارة على المقعد . يقف هاملت أمامها صارخاً مقرباً بين علامتين أيقونيتين إحداهما تتمثل في صورة أبيه الملك المغدور مدلاة أمام صدره والأخرى تتمثل في صورة الملك القاتل زوجها مدلاة أمام صدرها وهو في وضع الركوع أمامها ليصبح في مستوى جلوسها على المقعد - تقريباً - يقف ليعبر فيصبح خلفها ويميل في حركة متنوعة (تبادلية) على كتفيها ويدفعها في انحناءته ورأسه تلاصق رأسها وهي جالسة . ثم يدفعها وهو يعتدل . فتتحرك في المساحة الفارغة لمخدعها بعيداً عن سريرها وتدور في المكان وهو يعنفها في دورانه خلفها إلى أن يمسك بها أمام الستارة ليجذبها بقوة من ذراعها نحو مخدعها لتسقط فوقه ويهجم عليها وهي مطروحة على ظهرها فيصبح فوق منتصفها وهي بين ساقيه مرتكزاً على ركبتيه

ويهزها من كتفيها وهي تبكي من قسوته معها . ثم ينزلق جانبها نائماً إلى جوارها ورأسه على وسادتها . تعتدل جالسة على سريرها :

" كفى يا هاملت لا تزد حرفاً "

فيعتدل جالساً ممسكاً بذراعيها خلفها ويصف فراشها بالفسق والفحش ويسب زوجها بأقذع السباب فهو القاتل الوغد العبد الذي لا يقاس بعشر أعشار مولاها الأول وهو سارق التاج وسارق الحكم :

وهنا يظهر الشبح تحت إضاءة زرقاء ثلجية من بين فرجتي الستارة نفسها التي قتل خلفها بولونيوس فيحادثه وهنا تظنه أمه يخاطب الهواء لأنها لا ترى شيئاً في الغرفة سواهما . يسقط هاملت أمام السرير راكعاً وهنا تعتدل أمه لتجلس على سريرها خلف هاملت . ومن الملاحظ أن حركة الشبح بطيئة وهو في زيه المدرع اللامع غير أن خوذته تحت إبطه . غير أن هاملت في حمية انفعاله برؤية شبح أبيه مرة ثانية ومخاطبته له بعدم تعنيفه لأمه – خاصة بعد أن استبان لهاملت صدق ما زعمه له الشبح في بداية المسرحية ؛ لا يكتفي بالركوع أمام المخدع ولكنه يزحف على ركبتيه " انظري أبي؟ انظري "وهو يجيبها عن تساؤلها " ما الذي تنظر إليه؟" مشيراً في اتجاه الشبح فتسقط هي على ركبتيها أمام السرير ذاهلة في الاتجاه الذي أشار إليه هاملت في زحفه غير أنها لم تر شيئاً وتتهمه باختلاق رؤيته لأبيه وبأن الجنون فعل فعلته معه . وعند إظهارها عدم التعاطف معه يرد عن نفسه الاتهام بأن نبضه كنبضها ويطلب منها أن تختبره ، منتهياً بطلب صفحها استجابة لمطلب طيف والده مع أن العكس هو الذي يجب أن يحدث :

" على الفضيلة نفسها تستميح الرذيلة عفواً
أجل عليها أن تنحني وتتوسل كي تحسن الصنيع
إلى الرذيلة "

الملكة : آه هاملت . شطرين شطرت قلبي "

Queen : O Hamlet ! thou hast cleft my hart in twain

يـزحف على أربع نحوها كطفل رضيع وهو ينصحها بالابتعاد عن الملك وهو يحتضنها فتحتضنه ، لا تذهبي معه إلى مخدع نومه .

Good night; but go not to mine uncle's bed;
Assume a virtue if you have it not.

" ولـتكن الفضـيلة تطـبعاً فيك إن لم تكن في طبعك" وهنا تنفصل عن حضنه وهو يواصل تحذيره : " تمثّلي الفضيلة "

ويظـلان جالسـين في مواجهة كل منهما للآخر . فيقف شارعاً في الانصراف وتقـف هي. يلتقط سيفه من على الأرض . ويتجه نحو جثة بولونيوس ليجلس أمامها عـلى المقعـد وتـأتي أمـه مـن خلفـه وتجلس على الأرض إلى يمين المقعد الذي يجلس علـيه . ممسـكة بكـتفه الأيمـن ويدهـا عـلى صدره وهي تقبل كتفه خلال محادثتهما الأخـيرة ، حيـث يفصح لها عن رحلة منفاه إلى انجلترا وتأكيدها على معرفتها لذلك الأمر :

Queen : I had forgot: 'tis so concluded on.

يقـف أمـام جـثة بولونيوس ويضع سيفه نائماً فوق الجثة طولياً ثم يضم على السـيف ذراعـي الجثة وعلى صدره كما لو كان يجعله يحتضن السيف ثم يسحبه من ساقيه في طريق خروجه بالجثة من باب مخدع الملكة .

Hamlet: I'll lug the guts into the neighbour room
Mother, good - night . Indeed this counselor
is now most still, most secret, and most grave
who was in life a foolish prating knave.
Good - night, mother.

ويواصـل سـحب الجـثة مـن قدمـيها ويسـير بهـا وظهـره للـباب في طـريق خروجه.

وإذا كـان المشـهد الأول مـن الفصل الرابع ينص على دخول الملك والملكة إلى غـرفة الملكـة وخلفـه جيلدنسـتيرن وروزنكرانـتز ومـا تنطوي عليه دلالة ذلك من عدم انتـباه إلى دخـول تابعـيه وهـو الملك الزوج لحرم مخدع امرأته وهما الغريبين عليها . بغـض الـنظر عما يعانيه الملك والملكة من مخاطر. ففي هذا السلوك ما يدلل بقوة على

تطفل هذين الأبلهين (روزنكرانتز وجلدنستيرن) إلى أقصى درجة ، غير أن حرص الملكة على وجود سياج الحياء وحدود ما هو مقبول وما هو محرم أو يكاد أن يكون كذلك جعلها في النص الشكسبيري تحرص وبحسم على خروج هذين الغريبين المتطفلين من مخدعها أولاً - قبل أن تجيب عن سؤال الملك الذي لم ينتبه إلى حرمة مخدع زوجته لكثرة ما يشغله من أمر هاملت:

" (يدخل الملك والملكة وروزنكرانتز وجيلدنستيرن)

الملك : إن وراء هذه الزفرات لسراً .

إنها تنهدات من أعماق الصدر

أوضحي لنا معناها . فإنا خليقون

نحن خليقون بأن توضحي لنا معناها

. أين ولدك ؟

الملكة : (مخاطبة روزنكرانتز وجيلدنستيرن) اتركا لنا هذا المكان لحظة . (يخرجان)

يا لهول ما شهدته الليلة . أيها الملك الصالح "

Scene I . A room in the castle
Enter King, Queen, Rosencrantz, and Gulldenstern.
King: There's matter in these sighs, these profound heaves:
You must translate; 'tis fit we understand them
Where is your son?
Queen :{ to Rosencrantz, and Gulldenstern }
Bestow
This place on us a little while
{ Exeunt Rosencrantz, and Gulldenstern }
Ah : my good Lord, what have i seen to - night.

غير أن المخرج رودني بينيت يضيء المخدع والملكة منكفئة على سريرها ووجهها في الوسادة . ويدخل الملك مقتحماً المخدع وخلفه روزنكرانتز وجيلدنستيرن

لجذب الملكة من رقدتها فيجلسها على سريرها امام هذين الدخيلين المتطفلين ليسألها في حدة وبشكل مباشر :

" أين ابنك ؟ ? where is your son "

ويحذف الفقرة التي يستهل بها حديثه التلطيفي للملكة .

وإذا كان دخول روزنكرانتز وجيلدنستيرن في النص الشكسبيري متماشياً مع السياق، حيث الجميع يسيرون في اتجاه المخدع الملك والملكة وخلفهما هذان المتطفلان التابعان، نظراً لحاجة الملك والملكة إليهما كأداة لمتابعة هاملت والتنصت على كل حركاته وسكناته ؛ ودخولهما يعد عدم مراعاة منهما للمراسم وللتقاليد ومراعاة المحارم أو ما يسمح به وما لا يسمح به ، وعدم انتباه الملك لتلك الحدود لاستغراقه استغراقاً كلياً في مشكلته الكبرى (هاملت) .

غير أن المخرج يحذف طلب الملكة منهما أن يخرجا ويظلان في المخدع طوال الوقت على أن الملاحظة الثانية التي استوقفتني في صورة التعبير الحركي للممثلين في هذا المشهد هو توجه ممثل دور كلوديوس : " Batrick Stewart " ليعاين الستارة التي كان بولونيوس مختبئاً خلفها في تجسسه على هاملت قبل أن ينال هاملت منه حيث يعاين مكان الجريمة فإذا به عندما أمسك الستارة بيده يكتشف أن يده تلوثت بالدماء. مما دعاه إلى أن يتخلص من أثر الدم بمسح يده في الستارة نفسها .

واللافت هنا أن باتريك ستيوارت ممثل كلوديوس عندما أمسك بالستارة فإنه أمسكها من منطقة أعلى بكثير من مستوى طعنة السيف التي يفترض في العادة ألا تتجاوز منطقة بطن المطعون (القتيل) .

وعدم تدقيق الممثل في تحديد مواضع تلامسه واحتكاكه بعناصر المنظر والملحقات يفقد الأداء بعض المصداقية .

وجدير بالاستدراك أن أشير إلى أن ضم المخرج بينيت للمشهدين الرابع من الفصل الثالث والأول من الفصل الرابع وهما المشهدان اللذان يدوران في مخدع الملكة قد استهدف الحرص على الإمساك بإيقاع العرض. كما تجدر الإشارة إلى أن دخول

الملك والملكة والتابعين المتطفلين كان كفيلاً بإنهاء المناقشة حول ما دار بين الملك والملكة انتهاء بإخبارها للملك عن قتل هاملت لبولونيوس لذلك أجد أن ضم المخرج للمشهدين أكثر مصداقية واتساقاً مع البناء الدرامي وتجديداً للنبض الإيقاعي في البناء وفي الأداء والتلقي . كما أنه يشكل لوناً من ألوان التنويع في افتتاحيات المشاهد ، بما يغاير من أسلوب افتتاحيات شكسبير لمشاهد مسرحياته ، حيث يبدأ كل مشهد من مشاهد مسرحياته بدخول الشخصيات المشاركة في الحدث المستهدف عرضه . وإذا كانت الضرورة الانتاجية على أيام شكسبير تحتم بدء كل مشهد بدخول الشخصيات نظراً لعدم وجود مناظر تكشف للجمهور عن تغير أماكن الأحداث وأزمنتها . ونظراً لعدم وجود وسائل تحكم في الإنارة المسرحية إضاءة أو إظلاماً لاعتماد إنارة العروض على المشاعل ؛ فإن في وجود التسهيلات التكنولوجية الحديثة و المتطورة وتوظيفها في المسرح الحديث والمعاصر ما يؤدي إلى ضرورة إعادة التفكير الانتاجي لعروض النصوص المسرحية الكلاسيكية انتفاعاً بالوسائل والأجهزة التأثيرية التي تمكننا من مشاهدة ذلك التعدد المكاني والزماني لأحداث المسرحية الواحدة. ولذلك استغنى المخرجون المعاصرون عن عبارات وصفية للأحوال الجوية وللأماكن والمناظر ويوظفون بدلاً منها مؤثرات منظرية أو سمعية توظيفاً درامياً . فكأنهم يحلون لغة غير كلامية محل اللغة الكلامية الواصفة للمكان أو لتفصيلاته أو للزمان وأحواله ومؤثراته الطبيعية .

وتأكيداً لدور الإيقاع وأهميته في العرض المسرحي وللخط الذي أنتجه المخرج في افتتاحيات المشاهد بما يغاير خطط النص الشكسبيري إذ يعمد (بينيت) إلى إضاءة المنظر في وجود ممثل ما أو في وجود الشخصيات المشاركة في الحدث الدرامي على خشبة المسرح تنعكس الإضاءة الخارجية البيضاء متسللة إلى أرضية القاعة المستطيلة الشكل التي سبق وجسد فيها مشهد الفرقة الجوالة وتمثيلية (المصيدة) الميتاتياترية . تلك الإضاءة التي تتسرب من فتحة مدخل القاعة ونوافذها ناعمة تنعكس على أجزاء من جسم هاملت الذي يجلس على المقعد وحيداً متخذا خطا مائلاً في اتجاه فتحة باب القاعة ونوافذها حيث بصيص الضوء بما يدل على انبلاج

ضوء الصباح التالي للحادثة ربما أو دلالة على تكشف الحقيقة أمامه أو هو خيط ضوء ينير له طريق تحقيقه للهدف الذي نذر له نفسه استجابة لمطلب شبح والده وذلك بإزاحة ركن من أركان ظلام المملكة وهو بولونيوس ، وربما يؤكد تلك الدلالة الجملة التي يستهل بها هاملت ذلك المشهد [٦٨]

" تخلصت منها بسلام : safely stowed " وإذا كان المؤثر الدرامي الضوئي قد لعب دوراً يؤكد حالة هاملت النفسية ما بين الواقع والمتوقع حيث بصيص الضوء يتسلل إلى مكانه الحالي وكثير من الظلام يحيط به من كل الجهات ، فإن المؤثر الصوتي الدرامي يتضافر بوصفه علامة مع العلامة الضوئية في تعويض الفعل الطقسي الذي غيبه هاملت حيث كان يتوجب وجود جثمان القتيل (بولونيوس) في الكنيسة وهذا التغييب المتعمد لعدم إقامة طقس القداس الجنائزي للميت والذي هو أصل في بناء المشهد في النص الشكسبيري نفسه يعوضه المخرج بمؤثر صوتي لأجراس الكنيسة ، والذي يعقبه نعيق الغربان الصادر عن جيلدنشترن وروزنكرانتز معاً من خارج القاعة:

Hamlet! Lord Hamlet!

ثم ظهورهما وخلفهما جنديان أو أكثر في العرض نفسه دلالة على أن هاملت مطلوب مثوله عنوة أمام عمه الملك .

وإذا كان النص ينهي الحدث في هذا المشهد بعد مناقشة ساخرة مراوغة من هاملت لهذين الوغدين ، بخروج الجميع انتهاء بعبارة هاملت الأخيرة التي تظهر موافقته على اصطحابهما له :

" خذاني إليه (يصيح) اختبئ يا ثعلب والجميع بعده "

bring me to him . Hide fox, and all after

فإن المخرج يجعل هاملت يجري منهم بعد أن يوهمهم بالسير خلفهم . ومن ثم يجرون خلفه وبذا ينهي المشهد . ولي حول ذلك ملاحظة تتمثل في أمرين حول الجملة الحركية الأخيرة للمشهد في هذا العرض :

---

[68] Act IV, scene II.

أولاً : إن التقاليد تقضي بأن الأمير أو الملك أو صاحب القدر الرفيع يكون طليعة المتقدمين لمن هم دونه في علو الشأن والمنزلة في الدولة على المستويين الرسمي والاجتماعي . وهاملت أمير والآخرون دونه مستوى لأنهم حاشية وحرس .

ثانياً : إن التقاليد الأمنية تقضي بأن من يلاحق ويتم التحفظ عليه لا يترك منفرداً في سيره عند التحرك به ولكنه إما أن يكون محاطاً بأفراد الملاحقة أو أن يسيروا خلفه متيقظين .

ولما كانت الحركة مغايرة لهاتين الملاحظتين اللتين تشكلان ضرورة حياتية . فإن مصداقيتها تصبح غير أصيلة .

وفي الحركة المرسومة للمنظر الثالث من الفصل الرابع تستوقفني حركة دخول هاملت وخلفه صديقي السوء إلى غرفة مكتب الملك حيث يجلس الملك خلفه وإلى جواره على المكتب شمعدان بشمعة واحدة فإذا بهاملت يجلس على حافة المكتب وخلفه الشمعدان ودلالة جلوسه على ذلك النحو بما يجسد في جرأة أو تجرؤ شديد هي استهزاؤه بالملك وبكل ما يحاول معرفته عن مكان إخفائه لجثة بولونيوس.
وفي المنظر الخامس من الفصل الرابع حيث مشهد جنون أوفيليا بما ينطوي عليه من تجسيد الممثلة : Lalla Ward لخلل حركة الشخصية من احتضان للملك أو غناء ودوران حول الملكة ببطء مما يجعل الملكة تدور حول نفسها ودلالة ذلك أو توزيعها للزهور البيضاء بيدها على الملكة والملك وعلى لايرتيس الذي اقتحم الأبواب بعد أن حطمها اتباعه المنادون له بالجلوس على العرش.

وفي المنظر السادس من الفصل الرابع حيث يلتقي هوراشيو رسل هاملت بخطابين أحدهما له والآخر لعمه بعد أن نجّى نفسه من مصير دموي كان يدبره عمه له مع ملك انجلترا ، بعد أن غيّر رسالة عمه واستبدلها برسالة زائفة صنعها ليذهب الغبيان جيلدنسترن وروزنكرانتز بلا رجعة إلى العدم . استوقفني أن المخرج اجرى لقاء هوراشيو برسل هاملت في مقهى بسيط - بدائي حيث يجلس نكرتان يلعبان النرد . ودلالة ذلك عندي تأكيد على أن بداية اللعبة بين هاملت وعمه قد بدأت منذ

هروبه من الشرك المنصوب له في رحلة موته الفاشلة بفعل حيطته وحذره وشكه . وهكذا تفسر الحركة الثانوية في المشهد علامة أخرى ليسهما معاً في توليد معنى المشهد .

وفي أثناء انهماك كل من الملك ولايرتيس في المنظر السابع من الفصل الرابع بدكتبه في رسم مؤامرة يحبكها الأول لينفذها لايرتيس بعد أن ترامى إليهما خبر عودة هاملت سراً، يدخل رسول برسالة هاملت إلى الملك فيقف الملك بعد أن كان يجالس لايرتيس مواجهة كصديق لصديقه ويتجه إلى مكتبه بعد أن فض الرسالة . فلقد استوقفني تكرار قراءة الملك للفظة (nacked) التي وردت في رسالة هاملت إليه :

" نزلت مملكتك عارياً " فدلالة تكرار الملك لتلك اللفظة تكشف عن المغزى الذي أراد هاملت تأكيده .. كأنه يقول لعمه لقد (ولدت من جديد) وهي تنطوي على معنى نجاته من مؤامرة عمه في قراءتها الأولى . أما القراءة الدلالية الثانية لتلك اللفظة فتنطوي على تهديد هاملت للملك .. فهاملت الذي يعرفه الملك والملكة متردداً وملتاث العقل ليس هو هاملت الذي عاد إلى الدانمرك وذلك ما تؤكده القراءة الثانية للفظة عارياً في تعليق الملك مركزاً عليها (nacked) .

وهنا يجرع الملك ولايرتيس كل منهما كأساً من النبيذ دلالة حاجة إلى التوازن بعد أن اسكرتهما اللفظة أو افقدتهما توازنهما ولا يخرجهما من هذه الحالة سوى عنصر التخلص الدرامي الذي يتحقق بدخول الملكة معلنة عن خبر غرق أوفيليا وهو خبر جعل لايرتيس هذه المرة يكرر مع الملكة لفظة drown . ولكن اللفظة الثانية مع تكرارها drown قد غيرت لايرتيس من نشوة ظفره بهاملت إلى حالة حزن عميق وانكسار لموت أخته غرقاً. وبذلك حققت حالة التكرار الملفوظ لكل من اللفظتين حالة التماثل الشكلي التام وحالة التماثل المضموني الناقص . وتلك براعة الصورة الشكسبيرية وقيمتها الجمالية العالية .

ومـن العلامـة أيضـاً دلالـة تنظـيف الحفـار الأول لمحيط القبر الذي يحفره لأوفيليـا في أثـناء رده عـلى سـؤال هاملـت : " قـبر من ؟ " حيث يسرد الحفار وهو يـنظف القـبر عـلى مسـامع هاملـت وهوراشـيو والحفـار الـثاني بداية احترافه لمهنته ويحددهـا بـيوم (ولـد هاملـت وهـو نفسـه اليوم الذي انتصر فيه هاملت الكبير على فورتنـبراس) وقـيامه بتنظـيف محيط القبر في أثناء سرده لذلك التاريخ دلالة على أن ذلك كله قد أصبح هباء تذروه مكنسة التاريخ إذا لم تذره الرياح .

وتسـتوقفني علامة عبث الحفار الأول بإحدى الجماجم بتطويحها إلى أعلى في الهـواء وتلقفها مرة وراء الأخرى ثم يغمسها في دلو الماء ويقبلها ليخبرهما بعد ذلك أنها لمضحك الملك (يوريك) .

ودلالـة تلاعـب الحفـار بالجمجمـة تؤكـد حكمـة الـزمن إذ أن لعـب الـزمن بالإنسـان أطـول وأخلـد مـن لعب الإنسان بالزمن . كان يوريك لعبة مسلية ومحبوبة للقصر وهو بعد موته لعبة لدود القبر .

وفي أثـناء المحادثـة الفـردية مـن هاملـت لجمجمـة يوريـك التي يقربها من وجهه متمثلاً بحياة العظماء كالإسكندر وقيصر ومماتهم . يدخل موكب جنازة أوفيليا في تكويـن مـتحرك يجمـع الملـك والملكـة ولايرتـيس والحاشـية يـتقدمهم الكاهن أمام النعش بينما يسير الجميع خلف النعش .

وإذا كـان تقافز كل من هاملت ولايرتيس إلى قبر أوفيليا قبل إغلاقه وتقبيلها دلالـة حب عظيم من أخ لأخته التي رحلت ودلالة حب مكبوت من محب لمحبوبته الـتي ظلمـت مـنه مثـلما ظـلم مـن عمـه . فـإن تعاطفـنا مع أي منهما لم يتحقق لأن شجارهما فوق جثمانها بداخل القبر بدد قداسة الميت وحرمة القبر .

غـير أن علامـة بصـق لايرتـيس عـلى هاملـت وكلاهما محتجز من مجموعة الحاشية والمشيعين منعاً للعراك دلالة احتقار وإعلان للتحدي خاصة وأنها كانت رداً مـن لايرتيس على محاولة الملكة التلطيف بينهما لما توجهت إلى لايرتيس لتقول له : " هاملـت أخيك " فكان جوابه أن بصق عليه لينتهي المشهد بالتصاق الملك بلايرتيس لشحذه ضد هاملت.

وفي المشـهد الأخـير مشـهد المبارزة والانتقام تتحلق الحاشية يتقدمهما الملك والملكة حول المتبارزين هاملت ولايرتيس .

واللافت للنظر هو بداية المشهد ويد الملك على كتف لايرتيس . وتلك دلالة تحيز ومؤازرة له وإعلان سافر عن كراهيته لهاملت وعدائه له .

والدلالة الأخيرة للمشهد الختامي للعرض تأسست على تكرار التكوين الحركي بأسلوب – سلويت – الذي بدأ به عرض المسرحية ، حيث حركة السير البطيء المتقاطع لبرنردو ومرسلس على خط متواز مع خلفية المنظر قرب الفجر . يشكل دائرية أسلوبية حيث التكوين الحركي بأسلوب خيال الظل أو (سلويت) لشهد جنازة هاملت محمولاً على أعناق جنود فورتنبراس الأجنبي الذي أوصى له هاملت قبل أن يلفظ أنفاسه بحكم البلاد *

وهذا التكوين الحركي يسير موازياً لخلفية المنظر التي اصطبغت هذه المرة بلون الدم بوساطة الإضاءة الخلفية الحمراء * في مقابل إضاءتها الزرقاء الثلجية في المشهد الافتتاحي لذلك العرض مما يحسب لمصمم الإضاءة الفنان Sam Barclay وللمخرج Bennett.

ويحسب للمخرج كذلك توظيفه لدائرية الأسلوب حيث النهاية شبيهة بالبداية ، وكأن أحداث العرض كلها قد حصرت بين قوسين كبيرين هما الافتتاحية الذي يماثل تكوينها النهاية . بداية بالعسكر الحراس ونهاية بالعسكر الحراس المشيعين .

---

* وهو ما رأى فيه بريخت أنه خيانة وطنية وقع فيها هاملت إذ يوصي بتولي عدو بلاده التاريخي مقاليد الأمر في البلد.

* عرض هاملت بإخراج رودني بينيت ، نفسه .

الفصل الرابع

السلطان الحائر

سيميولوجيا النص والعرض

أولاً : السلطان الحائر

سيميولوجيا النص

لأن الكثير من العلامات في نص السلطان الحائر تتقارب مع الكثير من علامات نص هاملت لذلك كان البحث عن الخيوط السيميولوجية التي تربط بين النصين من الضرورة بمكان . وعند تأمل النصين تبرز أوجه المقاربة بين العلامات ومنها :

استلهام الفكرة : حيث استلهم توفيق الحكيم فكرة مسرحيته (السلطان الحائر) من حادثة وقعت أيام المماليك حين أعلن شيخ الأزهر (العز بن عبد السلام) أن المماليك عبيد أرقاء ولا يجوز لعبد رقيق أن يحكم أحراراً وعلى ذلك يجب أن يباعوا في سوق العبيد ثم يحرروا ليكونوا جديرين بحكم شعب مصر الحر .

أما هاملت فقد استلهم شكسبير فكرة مسرحيته من تاريخ الدانمرك [1] لما صدر في كتاب (تاريخ الدانمرك) [2] للكاتب الدانمركي (ساكسو) . حيث كان (أمليث) حاكم (جوتلاند) وتزوج (جيروثا) ابنة ملك الدنمرك وأصاب هذا الحاكم شهرة كبيرة بقتله ملك النرويج في مبارزة فأثار ذلك غيرة أخيه (فينج) فقتله واغتصب عرشه وتزوج أرملته . وصمم الفتى (أمليث) أن يثأر لأبيه ولكنه لكي يجد متسعاً من الوقت ويتجنب ما قد يثور حوله من شكوك تصنّع الجنون .

عناصر البناء الدرامي :

الحدث : تأسس الحدث فنياً على عنصر التوتر الدرامي في كلتا المسرحيتين حيث يلازم التهديد كل من كلوديوس وهاملت ، وأيضاً السلطان الحائر مهدد بفقد الحكم والنخاس مهدد بالإعدام .

بداية الحدث : يبدأ الحدث في كلا النصين بمنتصف الليل ويدل ذلك على الغموض. حيث بدأت أحداث هاملت في منتصف الليل وكذلك بدأت أحداث السلطان الحائر.

---

[1] د. عبد القادر القط ، مقدمة ترجمته لنص هاملت ، القاهرة ، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط ١ ، ١٩٨٢م ، ص٩.

[2] ساكسو ، تاريخ الدنمرك ، ١٥١٤م.

تبادلية العلامة في بداية الحدث : حيث تبدأ السلطان الحائر بانتظار شخص ذاهب إلى الموت (النخاس). بينما تبدأ هاملت بانتظار شخص عائد من الموت (الشبح) .

الانتظار بين العلامة الصوتية والعلامة البصرية : ففي السلطان الحائر يشكل انتظار الآذان علامة صوتية في مقابل انتظار ظهور الشبح في هاملت الذي يشكل علامة بصرية .

العلامة التراثية والفعل المرجأ : يعد الشبح في هاملت علامة تراثية وذلك مما جعل هاملت يتردد في تنفيذ الثأر حتى يتأكد من مصداقية الشبح حيث كان يعتقد بعدم مصداقية الأشباح في عصر شكسبير فقد تكون شياطين ، وذلك مما أرجأ فعل القصاص في هاملت . أما السلطان الحائر فقد أرجأ الآذان – وهو علامة تراثية لارتباطها بالتراث الديني الإسلامي- أرجأ تنفيذ حكم الإعدام في النخاس .

السلطان الحائر سلطان يحكم بلا شرعية لأنه عبد وكيف يحكم العبد أحراراً؟! وكلوديوس ملك يحكم دون شرعية لأنه أغتصب التاج.

اللغة : كانت لغة شكسبير شعرية مليئة بالصور . أما في السلطان الحائر فكانت اللغة شاعرية نثرية مليئة بالصور أيضاً .

الشخصيات : تتحقق وحدة البطل في كلتا المسرحيتين حيث تدور الأحداث حول البطل بوصفه مركز الأحداث (هاملت) و (السلطان الحائر).

تضمنت شخصيات مسرحية هاملت شخصيتين نسائيتين (جرترود وأوفيليا) كما تضمنت مسرحية السلطان الحائر في أحداثها شخصيتين نسائيتين (الغانية ووصيفتها)

ارتباط كلوديوس بجرترود والعرش وارتباط الغانية بالسلطان .

لعب بولونيوس دور مستشار الملك في هاملت ، وكذلك لعب القاضي دور مستشار السلطان في السلطان الحائر .

تحددت الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية لكلتا الشخصيتين :

(هاملت) و (السلطان) فهاملت أمير الدانمرك والسلطان الحائر هو سلطان مصر المملوكية. والسلطان هو بطل مغوار خاض حروباً باسلة وكان قائد الجيش في حكم السلطان الراحل ، وهاملت يتمتع بمهارة بدنية فهو قادر على مبارزة لايرتيس بمهارة وسرعة فائقتين ، فكلاهما شاب.

المنظر كعلامة إطارية للمكان : تدور أحداث السلطان الحائر في مكانين : ساحة المدينة في معظم الأحداث وداخل منزل الغانية بعد ذلك . وفي هاملت تدور الأحداث على سطح القلعة ثم داخل قاعاتها والمدفن.

الأزياء : جاءت الأزياء في نص هاملت وعرضه تاريخية متوافقة مع العصر الإليزابيثي. كما جاءت أزياء السلطان الحائر نصاً وعرضاً تاريخية متوافقة مع العصر المملوكي الذي تدور فيه الأحداث .

الفكاهة : تمثلت روح الفكاهه كعنصر مشترك بين النصين حيث روح الفكاهة في حديث الجلاد في (السلطان الحائر) يقابلها روح الفكاهة عند حفار القبور في (هاملت).

التحقق : تردد كل من هاملت والسلطان وذهبا بعيداً في التحقق قبل اتخاذ قرار حول استخدام السيف أم استخدام العقل .

علامة الغياب عن الوعي : كان للغناء ضرورة درامية في كلتا المسرحيتين وتمثل في هاملت في مشهد جنون أوفيليا فكانت تغني وهي فاقدة لعقلها وهذا مناسب لحالتها. وفي السلطان الحائر كان غناء الجلاد منتشياً وهو في حالة سكر (فاقداً للإدراك) ويشكل ذلك خاصية في هذا الموقف إذ يخفف من حالة التوتر التي تعكسها حالة انتظار تنفيذ حكم الإعدام في النخاس.

واستناداً إلى تلك المقاربات العلاماتية في كلا النصين على النحو الموضح . فإن هذا الفصل سيتناول نص (السلطان الحائر) وعرضه من خلال عدد من المحاور على النحو الآتي :

أولاً : نص السلطان الحائر :

- السلطان الحائر وعلامات المشهد الافتتاحي

- الشخصيات بوصفها علامات
- العلامة المسرحية بين الإزاحة والإحلال
- العلامة الإطارية للمشهد المسرحي
- العلامة اللازمة
- العلامة القناع
- البديل الذهني للعلامات
- هندسة منظومة العلامات في النص المسرحي

ثانياً : عرض السلطان الحائر :

- علامات العرض في فن الممثل
- الحركة بوصفها علامة
- العلامة والمعنى الكلي للنص
- المقاربات الدرامية للعلامة ما بين نص وآخر
- العلامة والمعنى الكلي للعرض

يشـكل المكـان والزمان علامتين تكشفان مبكراً عن دلالة الحبكة ؛ فالحدث يـدور في الفجـر ، في سـاحة المديـنة ، حـول رجـل يواجـه المـوت (محكـوم علـيه بـالإعدام) وهـو شـبح رجـل حـي يحرك قاتله (المأمور بقتله) وهو الجلاد الذي لا يبالي بشيء :

" المحكوم عليه : (متأملاً جلاده) تنعس ؟ .. طبعاً تنعس .. ناعما .. هانئاً .. لأنك لا تنتظر ما يكدر صفوك ...

الجلاد : صه ...

المحكوم عليه : وأخيراً ؟ .. متى ؟ ..

الجلاد : قلت لك صه ! .. "[1]

تـبدأ أولى كـلمات المحكـوم علـيه في بدايـة رحلـته المأساوية في طريق الموت بتسـاؤل استنكاري ، ربما يبدو منطقياً ! إذ كيف ينعس الجلاد وهو المكلف بحراسة المحكـوم علـيه بـالموت حـتى يقـوم هـو أيضاً بنفسه بفصل رأسه عن جسده ؟! فهو يسـتنكر نـوم الحارس الجلاد ومع ذلك يبرر تصرفه حيث لا شيء يكدر صفوه . غير أن اسـتنكار المحكـوم علـيه يواجـه بمقطـع صـوتي واحد آمر في حدة " صه " ، مما يحيل التسـاؤل الاستنكاري إلى تساؤل يائس ، نافد الصبر : (متى ؟)

وإذا لم يكن من المنطق في شيء أن ينام الحارس ، لأنه يعد عندئذ مقصراً في واجـباته ومـا يقتضـيه عملـه مـن يقظة ، إلاّ أن المحكوم عليه في تبريره لنوم الجلاد يحـيل فعلـه إلى عمـل مـنطقي ، إذ أن الجـلاد لا ينتظر ما يكدره وإنما التكدر يكون للمحكوم عليه .

وإذا كان المحكوم عليه قد استهلك من الكلمات الكثير للتعبير عن استنكاره المتسـائل . في مقـابل مقطـع صـوتي واحـد حـاد وقـاطع من الجلاد ؛ إلاّ أن كلمات

---

[1] توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، القاهرة ، مطبعة الآداب ومكتبتها ، بدرب الجماميز بالفجالة ف. الاول. ص١١

المحكوم عليه جاءت على هيئة وحدات صوتية .. تبدو متقطعة الأنفاس ، بما يعكس توتره : "تنعس ؟ " " ناعما ! .. " " هانئاً ! .. " وبما لا يزيد في زمنها عن لفظة : " صه ! .." التي أطلقها الجلاد النائم أو المتناوم .

والمحكوم عليه يعلم تمام العلم بموعد تنفيذ حكم الإعدام ، ولكنه لشدة توتره وخوفه واعتراضه على أنه لم يحاكم لا يكف عن السؤال عن موعد التنفيذ بل إنه يتوسل إلى الجلاد :

"المحكوم عليه : قل لي بحقك متى ؟ .. متى ؟ ..
الجلاد : متى تكف أنت عن إزعاجي ؟! ..
المحكوم عليه : آسف ! .. ولكنه أمر يهمني بوجه خاص ! ..
متى يتم هذا الحادث .. السار بالنسبة إليك ! ..
الجلاد : عند الفجر .. قلت لك هذا أكثر من عشر مرات ..
عند الفجر أنفذ فيك الحكم .. فهمت " [1]

وإذا كان حكم الإعدام مشروطاً بأذان الفجر ، فإن أذان الفجر إذن يعد علامة يتحقق بتحققها تنفيذ الجلاد للمهمة التي هي صميم عمله الوظيفي . فالأذان علامة تؤدي إلى علامة ثانية ، وكلاهما يؤديان وظيفة ما .. الوظيفة الأولى يقوم بها المؤذن ، أما الثانية فيقوم بها الجلاد . وإذا تعطلت وظيفة المؤذن تعطلت وظيفة الجلاد :

" الجلاد : المؤذن هو الذي يعرف .. متى صعد إلى مئذنة هذا المسجد
وأذن لصلاة الفجر ، نهضت أنا إليك بسيفي وأطحت
برأسك .. تلك هي الأوامر ! " [2]

ويبرز الترتيب المنطقي المتتابع للعلامات ، ومن ثم للأفعال وردودها فالأوامر علامة وظيفية ، وتنفيذ الأوامر علامة وظيفية مقيدة بظهور علامة تسبقها وهي أذان الفجر . ومع أن الأمر بشنق المحكوم عليه كان يجب أن تسبقه علامة ما .. تتمثل

---

[1] المصدر السابق ، نفسه ، ف. الأول ، ص ص ١١ - ١٢ .
[2] نفسه ، ص ١٢ .

في المحاكمة !! فالمحاكمة علامة يترتب عليها صدور الحكم وهو العلامة الثانية . غير أن العلامة الأولى لم تظهر لأن النخاس (المحكوم عليه) لم يمثل أمام محكمة وهو ما يؤكده التساؤل الاستنكاري الذي وجهه المحكوم عليه إلى الجلاد :

" المحكوم عليه : بدون محاكمة ؟ .. إنني لم أقدم بعد إلى المحاكمة ..
ولم أمثل بعد بين يدي القاضي !! " [1]

تتقيد رحلة تنفيذ الأمر بإعدام النخاس وفصل رأسه عن جسمه وربطها بالتحقق من أذان الفجر وأذان الفجر مرتبط بشرطين يتمثلان في وجود المؤذن وحلول الآذان لصلاة الفجر . وبالمثل فإن رحلة تحرير رقبة السلطان نفسه مرتبطة بتحقق بيعه في سوق النخاسة كشرط أول وتحقق تحرير من يشتريه لرقبته كشرط ثان ، فكلا الرحلتين : رحلة تحرير رأس النخاس عن جسده ورحلة تحرير رأس السلطان من رقه تسيران جنباً إلى جنب على التوازي فيما يشكل خطين رئيسيين في نص المسرحية حتى النهاية ؛ فتعطيل وصول كلا الرحلتين إلى نهايتها مشروط بشرط محدد .. أذان الفجر في رحلة التخلص من حياة النخاس وتحرير السلطان في رحلة خلاصه من الرق .. وكلا الرحلتين انطلقت بناء على رأي صادر عن سلطة دينية وهو وجوبي النفاذ . رأي ديني يتمثل في فتوى علماء الدين بلسان (القاضي)بعدم شرعية حكم السلطان لكونه عبداً رقيقاً غير محرر وهو ما يبطل حكمه للأحرار . ورأي سلطة دنيوية (الأمر بإعدام النخاس). فمحركا الأحداث في هذه المسرحية فكرتان: فتوى بعدم صلاحية حكم السلطان وأمر يفتقد إلى مشروعية المحاكمة فالسلطان غير مؤهل شرعياً لحكم شعب حر لأنه عبد رقيق ، والنخاس غير مؤهل في نظر الدولة للحياة لأنه أفشى سر السلطان بوصفه عبداً رقيقاً . وكلاهما يعيش حالة من حالات وقف التنفيذ : السلطان حاكم مع وقف التنفيذ ، والنخاس محكوم عليه مع وقف التنفيذ جزئياً لحين سماع الآذان . فالسلطان الحاكم غير المشروع يحكم على النخاس حكماً غير مشروع بالإعدام دون جريمة :

---

[1] نفسه ، ص ١٢ .

" الوزير : (للقاضي) نطرح مولانا السلطان العظيم للبيع في المزاد العلني ؟!

.. إن هذا لهو الجنون بعينه ..

القاضي : هذا هو الحل القانوني الشرعي " [1]

وهنا تظهر المفارقة الدرامية لأن من لا شرعية لوجوده الوظيفي ومن ثم لقراراته يقرر نفي وجود غيره :

" المحكوم عليه : حقاً ! .. ليس من شأنك سوى إعدامي ..

الجلاد : عند الفجر .. تنفيذاً لأمر السلطان !

المحكوم عليه : لأية جريمة ؟! ..

الجلاد : لا شأن لي ! ..

المحكوم عليه : لأني قلت ..

الجلاد : صه ! .. صه! .. أغلق فمك . لقد أمرت بقطع رقبتك في الحال لو نبست بحرف عن جريمتك .. " [2]

إن الجلاد بوصفه علامة وظيفية تنفيذية ، يتصف بالآلية حيث الطاعة العمياء لأمر السلطة . وأمل النخاس في إمكان محاكمته للفصل فيما إذا كان ما صدر عنه يشكل جريمة أم لا ليصدر حكم محكمة على رأسها قاض قد يبرئه حيث لا جريمة وذلك يكشف أيضاً عن دلالة طغيان حاشية السلطان .

الشخصيات بوصفها علامات :

وفي إطار التوصل إلى طبيعة العلاقة بين شخصية السلطان وشخصية المحكوم عليه (النخاس) بوصفهما علامتين متناظرتين من حيث الموقف المأزوم . فكلاهما في أزمة ويعيشان حالة تهديد : السلطان مهدد بفقد سلطانه بسبب إفشاء النخاس لحقيقة كون السلطان عبداً رقيقاً ، والنخاس مهدد بفقد حياته بأمر السلطان غير الشرعي الذي لم يستند حتى إلى محاكمة شرعية أمام القاضي .

---

[1] نفسه ، ص ٦٦ .

[2] نفسه ، ص ص ١٢ - ١٣ .

لكن مع هذا التهديد الذي يواجه كلاً منهما يبدو غريباً تناظر سلوكهما في مواجهة ذلك التهديد ، فكل منهما يواجه التهديد بهدوء بل ببرود أعصاب شديد . فالمحكوم عليه في حواريته مع الجلاد يبدو هادئاً هدوءاً يقترب من الحدود السلبية :

المحكوم عليه : "لا تنزعج ! أغلقت فمي ! .. " " من مصلحتي ؟! "

"وما شأني بعملك ؟! . . " " حقاً .. هذا صحيح ! .. "

"روحك المعنوية ؟! .. أنت ؟! .. " " ماذا تقول ؟! .. " " آه .. النقود .. الشراب ؟ .. فقط " " عندي فكرة أظرف وألطف . "

"تقبل دعوتي إلى الشراب ، وترفض دعوتي إلى مجلس شراب وأنس وحسن وطرب ؟!" "يا للأسف أنت لا تثق بي" "نعم وإني لأقسم لك بشرفي"

" أنت لا تصدقني .. " " أي نتيجة سارة ؟!" " إنه لمن الواجب عليّ أن أرفع روحه المعنوية ! .. " " عملك المتقن ! .. "

" وأخيراً ؟ ستغني ؟ أولن تغني ؟! .. " " غن " [1]

والسلطان كذلك يواجه أزمته بهدوء :

" السلطان : أي سؤال " " أيضاً ؟! . مرة أخرى ؟! " " أسمعت أيها الوزير ؟ "

"افعل ما شئت" " سمعت هذا ؟ " " لعنة الله " " ماذا تقول ؟" " ماذا تعني ! "

" ما هذا الكلام ؟ " " الاختيار ؟! ما رأيك أنت يا وزير ؟! " " إن الاختيار صعب ؟! " " ولا تريد مع ذلك أن تعينني برأي " [2]

وإذا كان المحكوم عليه (النخاس) له ما يبرر موقفه المعلق أو شبه الهامشي في المشهد الافتتاحي لما ينتظره ، فإن السلطان حين يقف موقف التعليق في الحدث ما بين القاضي والوزير اللذين يشكلان محوري الحدث هو أمر غير مبرر تبريراً درامياً بشكل مقنع ، حيث يفتي القاضي بضرورة بيع السلطان في المزاد

---

[1] نفسه ، ص ص ١٧ - ١٩ ، ص ٢٦ .

[2] نفسه ، ص ص ٦٦ - ٧٤ .

العلني بوصفه رقيقاً وإيداع قيمة بيعه في بيت المال شريطة تخلي المشتري عن حق ملكيته له بتحريره من العبودية في حين يشير الوزير بالتغاضي عن المسألة برمتها بعد أن يتحمل تبعة عدم تذكير السلطان السابق – وقد كان وزيره أيضاً – بضرورة عتق رقبة السلطان الحالي الأمر الذي أوقعه في هذا المأزق . وبين ما يراه القاضي ويوجه الحدث نحوه وما يراه الوزير ويوجه الحدث نحوه يخفت صوت السلطان ويصبح خطابه مجرد تعليق غير فاعل وهو موقف غير مقنع خاصة وأنه إذا كان نابعاً من قناعته بعدم شرعية سلطته فلماذا أصدر أمراً بشنق (النخاس) دون أن يعرض أمره على القاضي في محاكمة علنية ؟!

" الوزير : ما من وثيقة هناك تثبت عتقك يا مولاي ! ..

السلطان : ماذا تقول ؟ ..

الوزير : لقد سقط السلطان الراحل فجأة على إثر أزمة في القلب.وتوفاه الله قبل أن يعتقك .. " [1]

الشخصية بين الوظيفة و الصفة :

كل من الوزير والجلاد موكلين بمهام تنفيذية بوصفهما علامتين الأول قائم على تسيير أمور البلاد ، والثاني بوصفه أداة تنفيذ قرارات الأول.غير أن التصور الخاص بتسيير أمور البلاد يتصف بصفة معوقة لذلك التصور مما يجوز معه القول إن التطبيق العملي ينحرف بشدة نحو ما يعرف بالبيروقراطية في المصطلح السياسي – ومثاله تناوم الجلاد وطلبه للرشوة حتى من المحكوم عليه الذي هو قاتله حالما يصعد المؤذن منادياً بصلاة الفجر ، وهو يهمل في أداء واجباته الوظيفية حيث يسكر ويغني وينام ويساوم ويرتشي والوزير وهو رأس السلطة التنفيذية في السلطنة يؤدي به سلوكه البيروقراطي إلى وقوع الأزمة التي تعانيها السلطنة حيث أهمل في استخلاص صك عتق للسلطان الحالي من مالكه السلطان السابق :

" السلطان : ما هذا الذي تزعمه أيها الشقي ؟! ..

---

[1] نفسه ، ص ص ٥٢ – ٥٣ .

الوزير : إني شقي حقاً يا مولاي .. مجرم أثيم .. هذا ما لا أنكر .. كان من واجبي تدبر الأمر في حينه .. لكن موضوع العتق هذا لم يخطر لي على بال .. كان رأسي ممتلئاً بأمور أخرى جسام لقد كنت أنت يا مولاي وقتئذ بعيداً .. في حومة القتال .. ولم يكن أحد غيري قائماً قرب فراش السلطان الذي يحتضر .. لقد نسيت هذا الموضوع تحت وطأة الموقف وجلال الحدث ؛ وما كان شيء يشغلني في تلك اللحظة إلاّ تأدية اليمين – بين يدي المحتضر – أن أخدمك يا مولاي بعين الإخلاص الذي خدمته به طول حياته .

السلطان : حقاً .. هأنتذا قد خدمتني ! ..

الوزير : إني مستحق للموت .. أعرف ذلك : فهذا جرم لا يغتفر .. إن السلطان الراحل ما كان يستطيع أن يفكر في كل شيء ، أو يذكر كل شيء ، إنه لمن صميم عملي أنا أن أفكر له ، وأن أذكره بالخطير من الأمور ..

كان من واجبي أنا حقاً أن أعرض عليه موضوع العتق ، بما له من أهمية خاصة ، وأن أعد ما يقتضيه من إجراءات شرعية .. " [1]

إن الوزير يغطي بيروقراطيته (وتخبطه الإداري) بالمداهنة والنفاق والشعارات والفضفضة ليغطي إهماله الجسيم في أداء المهام السيادية :

"الوزير : .. ولكن مقامك العالي يا مولاي ونفوذك وهيبتك ومنزلتك العظيمة في النفوس ؛ كل تلك الصفات في سموها جعلتنا نسهو عن حالة الرق والعبودية بالنسبة إليك ، وعن حاجة من كان في مثل ارتفاعك إلى مثل هذه الحجج والوثائق .. ما فطنت والله لهذا الأمر إلاّ فيما بعد .. عندما جلست يا مولاي على العرش .. عندئذ اتضح لي الموقف بأكمله ..

---

[1] نفسه ، ص ص ٥٣ – ٥٥ .

وتملكني الهلع وكدت أجن .. لولا أني هدأت من روعي وتماسكت معللاً النفس بأن هذا الموضوع لن يتاح له يوماً أن يفتح أو يثار"

العلامة وإعادة اكتشاف الآخر :

لاشك أن اكتشاف الآخر منوط بفهم دوافع فعله قولاً وحركة . بوصفهما علامتين دالتين على محتوى تلك الشخصية . غير أن فك شفرة علامات ذلك الآخر تتوقف على كشف ذلك الآخر لها ، فالجلاد تشكل وظيفته قناعاً يحدد مظهره دون أن يكشف عن خباياه وكذلك الخادمة . من هنا يمكن القول إن اكتشاف كل منهما للآخر وفهمه لا يتحقق إلاّ بتفاعل علامات فعل كل منهما ودوافعه تفاعلاً جدلياً قائماً على المواجهة الصراعية ما بين الهجوم والمقاومة ، هجوم طرف ومقاومة الآخر ، وكما يوضح توفيق الحكيم فيما أطلق عليه مفهوم (التعادلية) [1] فعلامة احتجاج الخادمة واستنكارها لصياح الجلاد في منتصف الليل تقابل بمقاومة ساخرة من الجلاد . مع أن احتجاجها منطقي ومشروع :

" الخادمة : ما هذه الجلبة ؟ .. ما هذا الضجيج والناس نيام ! .. مولاتي تشكو الصداع وتريد النوم الهادئ ! ..

الجلاد : مولاتك ؟! .. (يضحك هازئاً) مولاتها ! ..

الخادمة : قلت لك كف عن هذا الصخب ! .. " [2]

إن ما تطلبه الخادمة هو شيء مشروع وهي تطالب بحق الناس بشكل عام أولاً في أن ينعموا بالنوم دون حائل ما دون حقهم . ثم هي تعطي مبرراً آخر يتسم بالخصوصية ؛ تدعم به طلبها المقاوم للفوضى التي يصنعها الجلاد في حالة سكره . ولكن الخادمة لا تواجه الجلاد بوصفه أحد أفراد المجتمع وإنما تواجهه مقنّعاً بوظيفته وهو ما جعله يظن أنه يعطيه الحق في إثارة الفوضى والضجيج في منتصف الليل دون اهتمام منه . لذلك فإنه يخاطب الخادمة ليس باعتبارها مواطناً له نفس الحقوق المكفولة لأي مواطن ، ولكنه قناع يخاطب قناعاً فهو الجلاد المنوط بتنفيذ

---

[1] انظر : الحكيم ، التعادلية ، القاهرة . ط. الآداب ومكتبتها بدرب الجماميز .

[2] المصدر نفسه ، ص ٣٠ .

الأحكام بالموت ، وهي خادمة لإحدى الغانيات – مهنة تخاطب مهنة أخرى – وذلك ما جعله يتعامل مع الآخر (الخادمة – ممثلة سيدتها الغانية) بوصفها مجرد شيء لا بوصفها الإنسان الآخر : " مولاتك ؟! .. (يضحك هازئاً) مولاتها ! .. " ومع أنه بتكراره للفظة مولاتك وضحكة الاستهزاء يؤكد تعامله معهما بوصفهما نكرتين، فإن الخادمة لا تبدي حدة في مقاومة هجومه ، وإنما تركز على طلبها الأول نفسه ولكن على هيئة تحذير هادئ :

" قلت لك كف عن هذا الصخب ! .. "

غير أن إصراره على تجميد فهمه لها ولسيدتها عند الحدود التي ألفها من تقدير المجتمع ونظرته العامة إلى كل خادمة وكل غانية دفعته إلى مواصلة هجومه وتطوير تهجمه على المرأة وعلى مولاتها ، مما دعاها إلى تطوير علامات مواجهتها له :

" الجلاد : أغربي عن وجهي يا خادم الفجور والخنا ! ..

الخادمة : لا تسب مولاتي ! .. إنها لو شاءت لكان لها عشرين كنّاساً من أمثالك. يكنسون التراب من تحت حذائها ! ..

الجلاد : خرست وخسئت يا قذارة القاذورات ! .. " [1]

وإذا كانت وقاحة الجلاد متحصناً بقناع وظيفته قد أصابت الغانية بالإهانة والتحقير في غيبتها ثم في حضورها ، فإنه سريعاً ما يتزحزح القناع ليكشف قليلاً عن صفة ذاتية في الجلاد :

" الغانية : بعض الاحترام أيها الرجل ! ..

الجلاد : (يضحك ساخراً) الاحترام ؟! ..

الغانية : نعم .. ولا ترغمنا على تعليمك كيف تحترم السيدات ! ..

الجلاد : السيدات ؟! .. (يضحك) السيدات ؟! .. إنها تقول السيدات ؟! .. اسمعوا وتعجبوا ! ..

---

[1] نفسه ، ص ٣٠.

الغانية : (لخادمتها) انزلي إليه ولقنيه درساً في الأدب ! ..

الخادمة : (للجلاد) انتظرني إذا كنت رجلاً ! ..

(تختفي المرأتان من النافذة)

الجلاد : (للمحكوم عليه وقد أفاق قليلاً) ماذا تنوي أن تفعل هذه الشيطانة ؟..

هل تعرف أنت ؟ .. إنها لقادرة على كبيرة ! .. أرأيت كيف هددتني وتوعدتني ؟.. " [1]

إن الجلاد في تراجعه نتيجة لوعيد المرأتين إنما يضع عقله في رأسه على طريق إعادة اكتشاف الآخر رغماً عن أنفه :

" الخادمة : (تخرج من باب المنزل رافعة في يدها نعلاً) تعال هنا ! ..

الجلاد : ماذا ستفعلين بهذا النعل ؟ ..

الخادمة : هذه النعل هي أقذر ما وجدت في الدار وأعتق .. أتفهم ؟..

ولم أعثر على أعتق منها ولا أقذر ، مما يليق بوجهك القبيح الأغبر .. "

وتتكشف صفة الجبن التي تنطوي عليها شخصية هذا الجلاد الجبار شكلاً لا موضوعاً : " .. .. أسمعت كلامها المهذب النظيف أيها المحكوم عليه ؟! " [2]

وفي ذلك مفارقة كوميدية حيث يتحول الجلاد من أسد إلى فأر أمام امرأة ترفع نعلاً في وجهه . كان الجلاد يظن أن المرأة الأولى بوصفها خادمة وأن المرأة الثانية بوصفها غانية هما امرأتان ضعيفتان لا حول لهما ولا قوة ، ولكن النعل المرفوع كان علامة على شراسة الخادمة وكان سلاحاً لا يصمد رجل أمامه . وهكذا يكتشف الجلاد المرأتين بوصفهما الآخر كذلك يكتشف المحكوم عليه الآخر الحقيقي في الجلاد بديلاً عن الزائف المتخفي خلف القناع الرسمي وهذا قريب من الفكر الوجودى المادى .

وإذا كان فعل الخادمة قد عرّى الجلاد أمام نفسه وأمام المحكوم عليه وأمام المتلقي . وبذلك عرى نظام الحكم الذي اتخذ من ذلك الجلاد أداة بطشه التنفيذية فقد تكفلت الغانية بنفسها بتعرية أداة نداء الدين :

---

[1] نفسه ، ص ٣١ .

[2] نفسه ، ص ٣٢ .

" الجلاد : بادر أيها المؤذن إلى عملك حتى أقوم بعملي ! ..

الغانية : وفيم العجلة أيها الجلاد اللطيف ؟! .. صوت المؤذن قد أثر فيه برد الليل ، وهو محتاج إلى شراب ساخن .. اصعد إلى داري أيها المؤذن!.. سأعد لك ما يصلح صوتك .. .

الجلاد : والفجر ؟ ..

الغانية : الفجر بخير . والمؤذن أدرى بوقته ..

الجلاد : وعملي ؟ ..

الغانية : عملك بخير ، مادام المؤذن لم يؤذن بعد للفجر ! ..

الجلاد : أتوافق أيها المؤذن ؟ ..

الغانية : إنه موافق على دعوتي الصغيرة لوقت قصير ، فهو من خيرة معارف الحي! ..

الجلاد : والمصلون في المسجد ؟ ..

المؤذن : ليس في المسجد غير رجلين .. أحدهما غريب
عن المدينة ، قد اتخذ المسجد مأوى ، والآخر متسول قد
اعتصم به من برد الليل .. والكل يغط الآن
في نوم عميق ، وقلما استمع أحد إلى آذان الفجر
في هذا الشتاء ! .. ولا ينهض منهم إلاّ من ركلته
بقدمي ليستيقظ ويؤدي الفريضة

الغانية : وأهل الحي أغلبهم من المترفين وأكثرهم نؤوم الضحى .. " [1]

وإذا كانت إعادة اكتشاف المتلقي للشخصيات قرينة بإعادة اكتشاف كل شخصية للشخصيات الأخرى في الحدث ، فإن المتلقي وحده تتكشف له خلال ذلك كله طبيعة النظام الذي يحكم البلد إذ لا عدالة ولا محاكمات ولا ديمقراطية ولا أداء

---

[1] نفسه ، ص ص ٣٨ - ٣٩.

للواجبات الرسمية ولا قوانين ولا تمسك بالدين فالتسيب علامة إطارية دالة على كل ما في البلد . فالغانية تدير الصراع إدارة مباشرة في الحدث :

" الجلاد : قصدكما أن الفجر لن يؤذن له اليوم ؟! ..

الغانية : قصدنا التأني ، وفي التـأني السلامة .. وفي العجلة الندامة ! ..

لا تشـغل بالك ! .. إن الفجر سيؤذن له في حينه ، وأنت على كل حال في مأمن ولا تبعة عليك .. المؤذن وحده هو المسئول .. هلم بنا أيها المؤذن ! .. فنجان من القهوة فيه لصوتك شفاء وصفاء ! ..

المؤذن : لا بأس بوقت قصير ، وفنجان صغير .. (الغانية تدخل دارها بالمؤذن)" [1]

إن موافقة المـؤذن على الصعود مع الغانية إلى منزلها يشكل علامة يعيد بها الجـلاد اكتشـاف شخصـية المـؤذن بوصـفه رجـل ديـن ؛ انحـرف عـن أداء رسـالته الدينـية. ولأن الجـلاد قـد انحـرف عـن أداء مهـام وظيفـته . فإن المتلقي يرى في يد السلطة الدنيوية وفي صوت السلطة الدينية معاً علامة للانحراف :

" الجلاد : (للمحكوم عليه) أرأيت ؟! .. بدلاً من أن يصعد إلى المئذنة صعد إلى بيت الـ .. محترمة !!! .. هذا هو المؤذن " [2]

إذن فكـل مـنهما يشـكل علامة ظاهرة وعلامة باطنة ؛ لأن الجلاد في وجود الغانية يظهر شيئاً آخر مختلفاً عن ذلك الذي يظهره في غيبتها . فهي في قرارة نفسه امرأة غير محترمة ولكنه يظهر لها الاحترام في حضورها .

العلامة المسرحية بين الإزاحة والإحلال :

مـن العلامـات مـا يـزيح غيرهـا من العلامات ليحل محلها فاكتشاف الوزير المفاجـئ لعلامـة دالـة عـلى عـدم تنفيذ أوامـره يـزيح العلامـة التي تدل على هيبته ومصداقية قراراته وسلطويته :

" الوزير : " صائحاً " عجباً ! .. ألم يعدم بعد هذا المجرم ؟ .. " [3]

---

[1] نفسه ، ص ٣٩ .

[2] نفسه ، ص ص ٣٩ - ٤٠ .

[3] نفسه ، ص ٤٢ .

كذلك فإن علامة التعجب التي يبديها الوزير عند رؤيته للمحكوم عليه (النخاس) حياً يرزق . يحاول الجلاد إزاحتها بعلامة أخرى تبرر الأسباب التي تعجب لها الوزير ، وذلك بعلامة إلقاء التبعة على المجهول المطلق :

" الجلاد : نحن في انتظار الفجر يا مولاي الوزير ! .. حسب أوامرك .. "

ولكن الوزير يزيح هذه العلامة المدعية التي لا تلقي التبعة على أحد بعلامة مستنكرة:

" الوزير : الفجر ؟! .. إن الفجر قد صليناه في مسجد القصر بحضور مولانا السلطان وقاضي القضاة ! .. "

أما الجلاد فيقاوم شك الوزير فيه بعلامة أخرى يلقي بها التبعة على المؤذن:

" الجلاد : ليس الذنب ذنبي يا سيدي الوزير .. إن مؤذن هذا المسجد لم يصعد بعد إلى المئذنة ! .. "

وهكذا تتبدل العلامات ما بين تعجب الوزير وتبرير الجلاد وانتفاء مصداقيته وشك الوزير في تواطئه وفضح الجلاد لممثل الدين :

"(المؤذن يخرج من باب الدار متسللاً ، ومحاولاً الاختفاء خلف الغانية وخادمتها..)

الجلاد : (يلمحه ويصيح) ها هو ! .. ها هو ذا ! ..

الوزير : (للحراس) أحضروه ! . " يحضرونه إليه " هل أنت مؤذن هذا المسجد ؟

المؤذن : نعم يا مولاي الوزير ! ..

الوزير : لماذا لم تؤذن للفجر حتى الآن ؟ .. "

وإلى هنا فإن تبادل العلامات في رد كل علامة منها لما سبقها تعد أمراً منطقياً من ناحية ومن ناحية ثانية عاملاً مهماً في تطوير الحدث ودفع الصراع نحو الذروة والحل . ولكن العلامة بعد ذلك في إطار ذلك الموقف المتأزم ما بين الجلاد والمؤذن ، لا تنحيها علامة تالية عليها ولكن تنحيتها بوصفها وظيفة تتم عن طريق تبدل صفة ما تتصف بها شخصية المؤذن . ذلك أن المؤذن يكذب وهو من يفترض اتصافه بالصدق . فإذا به يكذب . ينحي صفة الصدق فيه ليبدلها بالكذب ومن هنا

تنحي صفة الكذب وظيفته كرجل دين . إن كذبه نوع من التواطؤ مع الغانية وخادمتها خدمة للمحكوم عليه وإدانة للجلاد وهو كذب يعزله أخلاقياً عن مقتضيات وظيفته كرجل دين لأن رجل الدين علامة على التقوى والتقوى تلزم الصدق لا الكذب . فالمؤذن يؤكد للوزير على غير الحقيقة أنه أدى مهام وظيفته :

" المؤذن : من قال ذلك يا مولاي الوزير ؟ .. لقد أذنت للفجر منذ وقت مضى ..

الوزير : أذنت للفجر ؟ ..

المؤذن : في موعده .. شأني في كل يوم .. وقد سمعني من سمع .. " [1]

وإذا كان الجلاد لم يدعم اتهامه للمؤذن بالتقصير عن أداء وظيفته بشاهد أو حجة فإن المؤذن وهو غير صادق يجد في عجز الجلاد علامة تشهد على صدق زعمه :

" الغانية : حقاً ، لقد سمعناه كلنا يؤذن للفجر من فوق مئذنته ..

الخادمة : نعم .. اليوم .. كعادته في كل الأيام في مثل هذا الوقت ..

الوزير : ولكن هذا الجلاد يزعم ..

الغانية : هذا الجلاد كان مخموراً ، وكان يغط في النوم !

الخادمة : وكان غطيطه يتصاعد إلينا ويوقظنا من لذيذ الرقاد ! .. " [2]

تشكل أقوال المؤذن الكاذبة وما يدعمها من شهادتي زور للمرأتين علامات إزاحة للعلامة التي يدلل بها الجلاد على سلامة موقفه ووفائه بأعباء وظيفته وتبرير تعطيله عن أدائها على خير وجه ، لتحل محلها علامات زور تلبست بفعل المرأتين لباس الصدق – ويؤدي ذلك إلى تغير علامات التعبير الدرامي للوزير من حالة الشك في موقف الجلاد إلى الاتهام خاصة وأن علامات غياب وعي الجلاد بادية عليه وهو يشهد على نفسه بنفسه بصفته وبما شهده عليه الوزير من رؤيته له :

" الوزير : (للجلاد) أهكذا تنفذ أوامري ؟! ..

الجلاد : أقسم ! . أقسم ! .. يا سيدي الوزير ..

الوزير : كفى ! ..

---

[1] نفسه ، ص ٤٣ .

[2] نفسه ، والصفحة نفسها .

(الجلاد يعقد لسانه الذهول ..) " [1]

العلامة الإطارية للمشهد المسرحي :

يرى د. أبو الحسن سلاّم [2] أن جمالية الصورة الدرامية تعد بمثابة علامة إطارية تؤطر الصورة المسرحية في النص وفي العرض.وظهور الغانية مع خادمتها في الساحة وفي الفجر لا يتطابق مع الحقيقة الحياتية ، لأن المنطق كان يستوجب التفات الوزير وهو رجل الدولة الأول إلى وجود سيدتين في الساحة وفي مكان احتجاز أحد المحكومين عليهم بالإعدام ، فيتساءل عن سبب وجودهما في ذلك التوقيت غير أن الموقف الدرامي قائم على الحقيقة الفنية التي تتأسس على الاحتمال لا على الضرورة الحياتية . وذلك يشكل العلامة الإطار التي تحيط بالموقف الدرامي وتحقق جمالياته . خاصة وأن كذب المؤذن والغانية والخادمة كذب إطاري يستهدف حماية المحكوم عليه دون محاكمة وهو كذب إطاري يتوازى مع حالة الزيف التي تشكل إطار المجتمع كله في هذه السلطنة .

العلامة الإطارية : ليست علامة جمالية فحسب ولكنها أيضاً مجموعة من العلامات الكلامية والحركية التي تؤدي إلى معنى واحد أو فكرة واحدة ومثال ذلك في الفصل الثالث من المسرحية نفسها حيث يتجمع العامة ويصر أصحاب الدكاكين والحرف على التجمع في ساحة المدينة في منتصف الليل لمشاهدة السلطان وهو يخرج من بيت الغانية بعد أن بيع لها في المزاد الذي أقيم لبيعه ومن ثم تحرير رقبته . وهو أمر يزعج الوزير أيّما إزعاج ، فهو لا يريد أن تشاهد العامة ما يجري على السلطان وهو رأس الدولة في موضع ضعف وفقدان هيبة :

" الوزير : (في الساحة يصيح في الحراس) ماذا تنتظر هنا كل هذه الجموع في منتصف الليل ! .. اطردوا الناس ! .. وليذهب كل إلى بيته .. إلى فراشه ! ..

---

[1] نفسه ، والصفحة نفسها .

[2] د. أبو الحسن سلاّم ، جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمنية واللقطة المكانية ، سام سكرين، الإسكندرية ٢٠٠٣م.

الحراس: (يطردون الجماهير) إلى دوركم ! .. إلى بيوتكم ! ..

الجموع : (مزمجرة) لا .. لا ..

الإسكافي : (صائحاً) أريد أن أبقى هنا ! ..

الخمار : وأنا أيضاً لن أتزحزح من هنا ! ..

الوزير : (للحراس) ماذا يقولون ؟ ..

الحراس: يرفضون ! ..

الوزير : (صائحاً) يرفضون ؟! .. ما هذا الهراء ؟! .. أرغموهم ! ..

الحراس : (بقوة) كلّ إلى داره .. كل إلى بيته .. اذهبوا ! .. " [1]

أمامنا الآن مجموعتان من العلامات كل مجموعة منهما تؤدي إلى دلالة تتعارض تمام المعارضة مع المجموعة الأخرى . مجموعة العلامات الأولى تؤدي معنى الانفلات المتدرج للعامة أما مجموعة العلامات الثانية فهي تؤدي معنى خوف الحاكم المتسلط من الجماهير. وتتنوع كل مجموعة من العلامات في هذا الموقف ما بين العلامة المحمولة على لسان فرد مثل (الوزير) أو (الإسكافي) أو (الخمار) والعلامة المحمولة على ألسنة المجموعة مثل (الحراس) أو (الجموع) والعلامة الحركية المرئية المتمثلة في حركة مدافعة الحراس للعامة وحركة تشبث العامة بأمكنتهم وبموقفهم غير المتمثل لأوامر الوزير ومهاجمة الحراس لهم .

وتحيط بهاتين المجموعتين علامة إطارية واحدة تدل على فكرة واحدة تتمثل في علاقة الحاكم الفرد المستبد بعامة الشعب وهي علاقة تقوم على تلهف العامة على معرفة سقطات الحاكم المستبد وخوف الحاكم المستبد من العامة .

ويشكل المكان في هذه المسرحية علامة إطارية . لأنه مكان واحد لا يتغير هو نفسه (ساحة بالمدينة . في عصر المماليك) فهو يشكل الإطار المكاني لجميع الأحداث الفرعية . فهي سجن يحجز فيه النخاس عندما كان محكوماً عليه في انتظار إعدامه ، وهي ساحة عرض السلطان في سوق النخاسة وهي ساحة المدينة

---

[1] المصدر نفسه ، ص ١٣٥.

التي تقع فيها الخمارة والمسجد والتي يقع فيها منزل الغانية التي تنقذ المحكوم عليه من الإعدام وتنقذ السلطان بعد ذلك من الرق ، ومن هنا يقع عليها عبء إنقاذ الحاكم متمثلاً في السلطان بمالها وإنقاذ المحكوم عليه متمثلاً في المحكوم عليه من الإعدام بحيلتها وإنقاذ الجلاد من تنفيذ الأمر يقتل إنسان بدون محاكمة عن طريق استخدام رجل دين (المؤذن) كذلك يمكن القول إن الغانية نفسها هي علامة إطارية، باعتبارها شخصية محورية محركة للأحداث:

" (الجموع : من رجال ونساء وأطفال نتجمع وتلغط بالكلام فيما بينها ..)

الرجل الأول : (لرجل آخر) أهاهنا يبيعون السلطان ؟! "[1]

" (يفتح باب دار الغانية ، وتظهر هي وتتقدم إلى ا لمنصة تتبعها خادمتها وجواريها يحملن الأكياس) ..

الغانية : اتركوه .. اتركوه ! .. أنا موكلته .. وإليك أكياس الذهب .. ثلاثون ألف دينار نقداً وعداً ! .. (هرج ومرج بين الجماهير)

النخاس : (صائحاً) سكوتاً ! .. السكوت ! ..

الوزير : من هذه المرأة ؟ ..

الجموع : (صائحة) العاهرة التي أمامنا ! ..

الوزير : عاهرة ! ..

الجموع : نعم .. عاهرة مشهورة في الحي ! ..

السلطان : مرحى ! .. ختامه مسك ! .. "[2]

العلامة اللازمة :

يعرف العاملون في حقل المسرح وفي حقل الموسيقى والغناء ما اصطلح على تسميته بـ (اللازمة) حيث يتكرر على لسان ممثل ما في أي عرض مسرحي جملة بعينها بين وقت وآخر من مشهد مسرحي إلى مشهد ثان وثالث . أو تتكرر جملة

---

[1] نفسه، ص ٨٠.

[2] نفسه، ص ص ١٠٢ – ١٠٣.

موسيقية بعينها في لحن ما من الألحان أو في مقطوعة موسيقية ما تكراراً متطابقاً حيناً ومتماثلاً تماثلاً ناقصاً في أزمنة تالية من أزمنة العمل الموسيقي نفسه .

وفي مسرحية (السلطان الحائر) نجد العلامة (اللازمة) في الموقف المتكرر من مشهد إلى آخر والمكان المتكرر وكذلك الزمان والعبارة والصورة. فمكان الأحداث واحد وهو (ساحة المدينة) وزمان الأحداث متكرر وهو (الليل) وتحرير السلطان من رق العبودية يتم في منزل الغانية (مكاناً) كما ارتبط تحرير النخاس من تنفيذ الإعدام بمنزلها أيضاً وكذلك ارتبط توقيت توقيع صك تحرير رقبة السلطان من العبودية كما ارتبط تحرير رقبة النخاس المحكوم عليه من الموت بآذان الفجر . وتلك كلها علامة (لازمة) - حسب المعنى الفني الذي شرحته - فبينها تطابق أو تماثل. حتى الغانية بوصفها علامة تتكرر بتكرار صورتها وتكرار فعلها حيث حررت المحكوم عليه - مادياً - دون محاكمة (النخاس الذي ردت إليه صفته ككائن حي) وحررت المحكوم عليه تاريخياً (السلطان) ردت إليه وظيفته وثبتتها . لقد حررت الأول من حكم مادي بالموت وحررت الثاني من حكم معنوي بالموت الوظيفي :

" السلطان : عليك أنت أن تختاري ! .

الغانية : الخيار صعب ! ..

السلطان : أعرف ! ..

الغانية : إنه لمؤلم أن أتركك تذهب .. أن أفقدك إلى الأبد ! ..
ولكنه مؤلم أيضاً أن أراك تفقد عرشك ! ..
لأن بلادنا لن يتاح لها أبداً سلطان في مثل عدلك
وشجاعتك .. لا .. لاتترك الحكم ، ولا تعتزل العرش
أريد أن تبقى سلطاناً ! ..

السلطان : وإذن ؟ ..

الغانية : سأوقع الحجة ! .

السلطان : حجة العتق ؟

الغانية : نعم ! .

القاضي : " يبادر بتقديم الحجة " ها هي ذي الحجة .

الغانية : لي فقط طلب أخير ..

السلطان : ما هو ؟

الغانية : أن تمنحني يا مولاي هذه الليلة .. ليلة واحدة

شرفني بقبول دعوتي ، وكن ضيفي حتى مطلع الفجر ! ..

فإذا أذن المؤذن لصلاة الفجر من فوق مئذنته هذه

فإني أوقع حجة العتق . ويصبح مولاي السلطان حراً طليقاً .. "[1]

فتكرار فعلها مع النخاس ثم مع السلطان بتحريرهما يعد علامة (لازمة) .

العلامة بين صفتين نقيضتين :

في نظام الحكم غير الديمقراطي تتداخل الحقوق مع الواجبات مما يؤدي إلى ضياع حقوق (المحكومين) وتتحول واجبات الحكام إلى حقوق عند المحكومين : ذلك أن الحاكم الفرد المتسلط يخشى الجماهير ويخاف من تجمعاتها . وهذا ما يحدث في ساحة المدينة ليلاً حيث :

" الوزير : " في الساحة يصيح في الحراس " ماذا تنتظر هنا كل هذه الجموع ، في منتصف الليل ! اطردوا الناس ! وليذهب كل إلى بيته.. إلى فراشه!..

الحراس : " يطردون الجماهير " إلى دوركم ! .. إلى بيوتكم ! ..

الجموع : " مزمجرة " لا .. لا ..

الإسكاف : " صائحاً " أريد أن أبقى هنا !..

الخمار : وأنا أيضاً لن أتزحزح من هنا ! ..

الوزير : " للحراس " ماذا يقولون ؟ ..

الحراس : يرفضون .

الوزير : " صائحاً " يرفضون ؟ ! ما هذا الهراء ؟! .. أرغموهم

الحراس : " بقوة " كل إلى داره .. كل إلى بيته .. اذهبوا ! .. اذهبوا ! ..

---

[1] نفسه، ص ص ١٢٢ – ١٢٣ .

الإسكاف : إني هنا في داري .. وهاهو ذا حانوتي !..

الخمار : أنا أيضاً خاني هاهنا أمامكم .

الحراس : ألا تطيعوا الأوامر ! هلموا .. هلموا " يدفعونهم " .

الإسكاف: لا داعي للعنف .. أرجوكم ..

الخمار : لا تدفعوا بهذه الشدة !..

الوزير : " للحراس " أحضروا هذين المشاغبين " [1]

يؤدي الناس (المتجمعون في ساحة المدينة ليلاً) بوصفهم علامات حقهم في حرية التعبير عن أنفسهم وعما يرونه من حرية الحياة دون الإضرار بمصالح بعضهم بعضاً بما لا يشكل مخالفة قانونية ، والجموع في هذا الفصل تعبر عن أحد مظاهر حريتها وتمارس حقها ممارسة شكلية : الاطلاع على ما يتعلق بالحاكم . والأزمة التي يمر بها . غير أن هذا الحق الشكلي لا يطيب للسلطة التنفيذية الحاكمة : الوزير والحرس أو العسكر . والحاكم من واجباته اطلاع شعبه على كل ما يتعلق بمصير البلاد . والحراس من واجبهم حماية أمن البلاد وحماية أمن المواطن بما في ذلك الحكام بالطبع . وما نراه في هذه الصورة هو تهديد المواطن ومنعه عن ممارسة حرية التعبير والتعرف على ما يتعلق بمصير حاكم البلاد وسلطانها ومع أن الوزير موظف والحراس موظفون إلاّ أن الأول له سلطة اتخاذ القرار بينما يقوم العسكر بتنفيذ القرارات التي يناط بهم تنفيذها .

ولأن الناس ، حتى البسطاء منهم من الفقراء والحرفيين يعرفون ما لهم من حقوق وما عليهم من واجبات، لذلك نجد الإسكاف والخمار مع أن مهنتهما من المهن المتدنية (الخدمية) إلاّ أن كلاً منهما يتمسك بحق التعبير عن رأيه وممارسة حقه . مع فهمهما لطبيعة العلاقة بين صاحب الحق وصاحب الواجب . فلا أحد منهما ينصاع لأوامر الحراس ولا أحد منهما يقاومها . ولكنهما يدركان أن الحوار مع

---

[1] نفسه، ص ص ١٢٥ - ١٢٦ .

الحاكم وأدوات تنفيذ قراراته هو السبيل الصحيح لضبط العلاقة أو إعادة ضبطها بين الحاكم والمحكوم لذلك يناقش كل منهما الوزير في ذلك الشأن :

فالجماهير هنا علامة ومطالبتها بممارسة حقها في التعبير بحرية عن مشاعرها وعن آرائها فيما يحدث على الساحة الاجتماعية هو حق لها والحق صفة لأن الحرية حق مكتسب بقوة القانون الطبيعي قبل القانون الوضعي حيث يخلق الناس أحراراً والوزير والحرس علامات وممارستهم لواجب الحفاظ على الأمن هو واجبهم – والواجب صفة يجب أن يتصف بها هؤلاء . إذن فالجماهير بوصفها علامة والوزير والعسكر بوصفهم علامة يقعان كلاهما بين صفتين متناقضتين ومن ثم متصارعين وهما (الحق في مواجهة الواجب)

لذلك قلت إن العلامة في هذا المشهد وظيفة بين صفتين متناقضتين خاصة في مجتمع يحكم حكماً فردياً ، حيث يغيب القانون الذي ينظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم تنظيماً يؤمن صالح الأغلبية لا صالح الأقلية .

وفي حوارية (الحق والواجب) بين الوزير وبعض الناس في الساحة يكشف الحوار بوصفه وظيفة عن صفة يتصف بها الوزير بوصفه حاكماً فرداً يوظف سلطاته في خدمة ما يظن أنه حق للحاكم (أن يأمر) وواجب على المحكوم (أن يطيع)

وكذلك يكشف الحوار بوصفه وظيفة عن صفة تتصف بها الجماهير المحكومة – بغض النظر عن ظهورها عند البعض واختفائها عند البعض الآخر منهم أو تأرجحها ما بين الظهور والاختفاء عن آخرين منهم . وهي صفة حق طبيعي لهم ، حق ممارسة حرية التعبير وحق الاطلاع على شؤون البلاد وكيفية إدارة دفة الحكم بل المشاركة في صنع القرار الذي يسيّر حياتهم والمصالح العليا للبلاد ومن ثم حقهم في معارضة أساليب الحكام وصنائعهم من العسكر والموظفين :

" الاسكاف : أنا هنا في داري .. وها هو ذا حانوتي !.

الخمار : أنا أيضاً خاني هاهنا أمامكم " وهذا حق من حقوقهما

"الحراس : ألا تطيعوا الأوامر ! .. هلموا ! .. هلموا !. " (يدفعونهم) وهذا واجب المحكومين .. طاعة الحاكم . غير أن الحراس ليس من واجبهم دفع الناس لذلك يستخدم الاسكاف حقه في الاعتراض وإن كان اعتراضاً مؤدباً .

" الاسكاف : لا داعي للعنف .. أرجوكم !

في حين نجد الخمار لا يعترض على دفع الحراس له من حيث المبدأ ولكن اعتراضه ينصب على شكل الدفع فهو يستخدم حقه على استحياء وتلك فروق في التعبير الذاتي ما بين شخص وآخر :

" الخمار : لا تدفعوني بهذه الشدة .. "

غير أن الوزير يتجاوز حقه إذ يتهم الشخصيتين المعترضتين على تجاوز الحراس يتهمهما بالشغب وهو خروج عن مقتضيات عمله وما يجب أن يتصف به :

" الوزير : " للحراس " أحضروا هذين المشاغبين :

وهنا تتحول العلامة (الحراس) عن وظيفة أمن المواطن وحمايته إلى وظيفة ترويعه وتهديده وعقابه على أنه فكر مجرد التفكير في ممارسة حقه في الاعتراض .

ولئن كان الوزير لمجرد استجوابه الشفهي للشخصيتين يبدو ديمقراطياً من حيث المظهر إلاّ أن هذا النقاش التحقيقي في باطنه ما كان إلاّ وسيلة تسلية فكرية يمارسها الحكيم متقنعاً خلف شخصية الوزير وهي وسيلة إمتاع للمتفرجين كما هي وسيلة إمتاع نقاشي فكري للوزير نفسه . فهو يمارس وظيفته في اكتشاف خط سير الرأي العام حول قضية مهمة كتلك التي هو بصددها بعد أن تحولت من موضوع أريد التكتم عليه فإذا به ينكشف ويتحول إلى قضية رأي عام وهو من ناحية شخصية – صفة ذاتية فيه هو نفسه – التسلي أو الترويض النقاشي إذ يشكل ذلك متعة أيضاً للحكام ولواضعي سياساتهم .

" الوزير : لماذا تمتنع عن الذهاب إلى بيتك ؟ .

الإسكاف : لست أريد الإيواء إلى فراشي ! .. بي رغبة قوية في أن أبقى هنا يا مولاي الوزير ؛ كي أشاهد .

الوزير : تشاهد ماذا ؟ ! ..

الاسكاف : أشاهد خروج مولانا السلطان من هذا البيت ..

الخمار : أنا أيضاً يا مولاي الوزير .. دعني أشاهد ذلك ..

الوزير : حقاً إنها لجرأة .. لقد بلغت الجرأة اليوم بالجميع

إلى حد القحة ! .. حتى أنت وزميلك .. تجسران

أن تتكلما بهذه اللغة .. " [1]

الوزير يصادر حقاً من حقوق الجماهير – بمقاييس عصرنا – ولاشك عندي أن الكاتب – أي كاتب – عندما يستلهم من التاريخ واقعة أو يستعيد لنا صورة لشخصية تاريخية ليعيد رسمها درامياً . فإنها إنما تكون مجرد نموذج ويكون فعلها عبرة يسقطها الكاتب على الواقع المعاصر ، على أساس من المقاربة التاريخية والواقعية والاجتماعية .

العلامة وسيلة إحلال صفة محل أخرى :

تؤدي العلامة أيضاً إلى إحلال صفة محل صفة أخرى فإذا كنّا بصدد الوقوف على ممارسة الجماهير لحق من حقوقها وهو الاطلاع على أمور الحكام – مصير السلطان – خاصة وأنه وافق كالمؤذن على الدخول إلى بيت الغانية ومن ثم الخروج منه وقد تحول عن صفة الصدق والأمانة التي أهلته لشغل وظيفته إلى صفة الكذب ، فإن خشيتهم على مصير السلطان تكون أكبر . فرجال الدين كثيرون وبلا إحصاء وهم لا يورثون وظائفهم ولكن الحاكم واحد فقط ووظيفته متصلة بتسيير أحوال شعبه في دنياهم ومعاشهم وليس في مجرد التبصير بمصائرهم في الحياة الآخرة (بعد الموت) مثلما هو الحال عند رجل الدين .

غير أن لغة التهجم والتهديد في كلام الوزير رداً على (الإسكاف والخمار) والأول مرتبط بأقدام الخلق ودلالة ذلك على الثبات في الأرض وفي سبل المشي أو السير والثاني مرتبط برؤوس الخلق وما يخرجها من الواقع المعيش بمراره ومعاناته والتحليق عندما تلعب الخمر بالرؤوس أي أن الأول بوصفه علامة الارتباط بالواقع

---

[1] نفسه ، ص ص ١٣٦ – ١٣٧ .

ومراره أو أرضيته والثاني بوصفه علامة الانفصال عن ذلك الواقع والتحليق الموهوم خروجاً من ذلك الواقع أو ارتفاعاً عن أرضيته .

فالخمار وعمله أو مهنته مرتبطة برؤوس الناس يتراجع عن طلب حقه في مجرد ممارسة الفرجة – مجرد الفرجة على هيئة السلطان عندما يخرج من بيت الغانية ليحيل بكلامه ذلك الحق إلى التماس :

" الخمار : إنها ليست جرأة يا مولاي الوزير . ولكنها التماس ! .

الوزير : التماس ؟ ..

الاسكاف : نعم يا مولانا الوزير .. نلتمس أن تأذن لنا بالمشاهدة ..

الوزير : ياللصفاقة ! .. وما شأنكما بالأمر ؟! . .

الإسكاف : ألسنا من المواطنين الصالحين ؟! إن مصير سلطاننا لابد أن يهمنا ..

الوزير : هذا ليس سبباً يبيح لكما عصيان الأوامر . "

العلامة أبطلت الصفة : تراجع الخمار أولاً بوصفه اللاعب بالرؤوس ومن ثم بالأفكار، ثم تبعه محرك الأقدام (الإسكاف) تراجعا عن حقهما وجعلاه في يد الوزير وبقراره . ولقد تم ذلك بإبدال كلمة (بي رغبة قوية أن أبقى هنا يا مولاي الوزير كي أشاهد ؟ "

إلى " التماس " " نلتمس أن تأذن لنا بالمشاهدة " .

فالالتماس بالإذن حل محل الإرادة في ممارسة حق من حقوق المواطنة . علامة لغوية بدأها الخمار وثنّى بها الاسكاف غيّرت صفة المطالبة بحق إلى صفة التماس الإذن بممارسة ذلك الحق . وهو حق لأن السلطان ليس في قصره لكي يلتمس أحد الإذن برؤيته ، ولكنه في الساحة وهي مكان عام .. والأمر لا يتعلق بشيء يخص ذاته ولكنه يتعلق بمصير الحكم . ولكن تراجع العلامة أدى إلى تراجع الصفة من الإقدام إلى الجبن. لذلك يتهمهما الوزير بعصيان الأوامر ويلجئهما إلى الدفاع عن اتهام بعد أن كانا مطالبين بحق :

" الاسكاف : إننا لا نعصى . ولكنا نتوسل .. "

إن الحكيم بفنه وفكره المتأمل يضع صفة التدني إلى حدود التوسل على لسان الإسكاف وليس على لسان الخمار !! ومع أن الرد في ظاهره يكشف عن حالة التدني إلاّ إنه في باطنه يحمل معنى الاتهام :

" الاسكاف : إننا لا نعصى ، ولكننا نتوسل .. كيف يغمض لنا جفن الليلة

ومصير مولانا السلطان في الميزان ؟! "

الوزير : في الميزان ؟!

الاسكاف : نعم يا مولاي .. ميزان الأهواء المتقلبة ! "

إن هذه العبارة تتضمن اتهاماً للسلطة التنفيذية فالأهواء قدمت النخاس إلى الموت دون محاكمة ولا قانون .. والأهواء جعلت القاضي يعلن عن بطلان حكم السلطان (الرقيق) لشعب (حر) . والأهواء جعلت الوزير يتناسى الحصول من السلطان السابق قبل وفاته على وثيقة عتق مملوكه الذي سيرث كرسي عرشه والأهواء جعلت المؤذن يحيد عن أداء وظيفته ويصعد إلى مسكن الغانية وما الغانية في نهاية الأمر سوى العلامة الرئيسية الرمزية الدالة على الأهواء التي تتحكم في الجلاد أداة تنفيذ الأحكام وفي المؤذن – المنادي بوجوب أداء الفرائض وهي التي قال الله فيها (وما خلقت الجن والإنس إلاّ ليعبدون) [1] والصلاة أساس إظهار تلك العبادة .

تعدد العلامة الصوتية دلالة تعدد الرأي في الحدث :

ومع أن الوزير يتخوف من ردود الاسكاف والخمار لما يرى فيهما من جرأة إلاّ أن جدلهما معه يشكل لوناً من ألوان التعدد الصوتي في الحدث :

" الوزير : ماذا تعني ؟

الاسكاف : أعني أن المصير لا يبعث على الاطمئنان

الوزير : كيف أتاكم علم هذا ؟!

الاسكاف : مع امرأة كهذه لا يمكن الجزم بشيء ..

الخمار : لقد عقدنا رهاناً بيننا .. هو يقول : إن هذه المرأة ستخلف وعدها

---

[1] سورة الذاريات .

وأنا أقول : إنها ستفي بالوعد ..

الوزير : شيء جميل ! .. حدث خطير كهذا الحدث تجعلان منه لعبة من ألعاب الرهان!

الخمار : لسنا وحدنا في هذا يا مولانا الوزير .. كثيرون مثلنا الليلة بين هذه الجماهير يتراهنون .. حتى المؤذن والجلاد قد تراهنا ."

مع العبث بمصائر المحكومين (الشعوب) لا يصح للحاكم أن يطالب شعبه بمواقف منطقية وهو إذا طلب المنطق في ظل معطيات ومناخ عبثي يكون موقفه عبثياً. لذلك فإن العلامة من جنس الموقف فعندما يكون الموقف عبثياً ولا منطق فيه ، فإن العلامات الدالة على عبثية الموقف تكون من جنسه ولذلك نجد الجميع يتراهنون حول القرار الذي ستتخذه الغانية وهي رمز الأهواء بإزاء مصير السلطان . الجميع يتحولون عن المنطق إلى العبث بما في ذلك رمز الدين (المؤذن) فالأصوات وإن تعددت غير أنها تتوحد في موقفها في مواجهة موقف عبثي فتصبح عبثية هي أيضاً . كذلك عندما يسود الخوف تسود التخمينات وتحل محل النتائج المبنية على معلومات ودراسة للواقع وتحليل للمعلومة يبنى عليها التصرف أو القرار :

" الوزير : .. .. هل ستخلف هذه المرأة وعدها في رأيك أو ستفي به ؟!

الجلاد : ولكني يا مولاي الوزير

الوزير : قلت لك لا تخف وافصح عن رأيك دون حرج ! ! هذا أمر عليك طاعته

الجلاد : أمرك مطاع يا مولاي .. إني في الحقيقة لست أثق في هذه المرأة ..

الوزير : لماذا ؟

الجلاد : لأنها كاذبة .. مخادعة .. محتالة .

الوزير : أتعرفها ؟

الجلاد : عرفت بعض حيلها عندما كنت هنا ذلك اليوم في انتظار الفجر لأنفذ حكم الإعدام في النخاس

الوزير : كاذبة .. مخادعة .. محتالة ؟!

الجلاد : نعم !

الوزير : وماذا تستحق امرأة كهذه ؟!

الجلاد : العقاب بالطبع !

الوزير : وما هو العقاب الذي تراه لها إذا كذبت وخدعت سلطاننا المعظم ؟!

الجلاد : الإعدام بلا شك .

الوزير : حسن .. كن إذن على أهبة الاستعداد لتنفيذ هذا الحكم عند الفجر ! ..

الجلاد : (كالمخاطب نفسه) الفجر ؟ .. أيضاً " [1]

السلطة المنوط بها إدارة شؤون البلاد تستهدي بسجانها المخمور المقامر المرتشي ، تستهدي به في تحليل الأمور وتخمين وجهة مصير رأس النظام . بل إقرار الأحكام. بدلاً من أن تنتهز فرصة مناقشة هذا الأمر مع نماذج من الشعب حتى وإن كانا (خماراً وإسكافياً) ناقشا الوزير في حقهما ومن ثم حق الجماهير من أعلى طبقاتها إلى أدناها في مناقشة مصير الحاكم إذ به يطردهما ويهددهما بالسجن ويناقش سجانه في ذلك الشأن وفي استطلاع أمر الطرف الذي بيده مصير السلطان فيما يشبه الإنصات إلى تقرير مخابراتي عن الغانية التي ابتاعت السلطان .

فالوزير يوظف السجان الجلاد منفذ الأحكام جاسوساً أي يحيله إلى عدد من العلامات المتعددة والمتناقضة والمتوحدة معاً في خدمتها للسلطة صاحبة القرار (الوزير) وهو يأخذ بادعاءاته واتهاماته الاعتباطية الارتجالية ويكلفه بتنفيذ حكم أصدره غيباً ومسبقاً دون تحرٍ أو محاكمة بل قبل وقوع ما يستوجب العقاب ودون تدرج العقوبة وتناسبها مع الجريمة إن وجدت جريمة أصلاً . وهكذا تتحول العلامة الواحدة وفق القرار الفردي المتسلط إلى علامات متعددة ومتناقضة أشد التناقض كتحول الجلاد إلى مشرع قانوني ثم قاض يصدر حكماً غيبياً دون ظهور جريمة ثم إلى أداة تنفيذ للحكم ألذي ابتدعه هو نفسه .

" الوزير : نعم .. إذا أذن المؤذن لصلاة الفجر . ولم يخرج سلطاننا من هذا المنزل حراً.

---

[1] نفسه ، ص ص ١٣٩ - ١٣٠ .

الجلاد : فإني أقطع رقبة هذه المرأة ! " .

هكذا الأمر إذن ؟! فماذا لو كان عدم خروج السلطان لرغبة منه في عدم الخروج .. كأن يكون استلطف مقامه عند تلك المرأة ؟! هل تكون هي المذنبة ؟

العلامة القناع والإسقاط السياسى :

ومن العلامات ما يتخذه المؤلف قناعاً تتخفى وراءه دلالات بعينها يتقصد المؤلف إسقاطها على الواقع المعيش . إن الوزير يترك الجلاد ليتحول إلى مشرع قانوني وقاض بالغيب بقطع الرؤوس ومنفذ لما قضى به دون محاكمة ، يحيله أيضاً إلى علامة مكملة لعلامة ناقصة ، وهي تعمد الوزير ترك مهمة إكمالها للجلاد نفسه :

" الجلاد : فإني أقطع رقبة هذه المرأة ! ..

الوزير : نعم .. عقاباً على جريمة .. . " فالمعنى هنا ناقص .. فالوزير يترك تحديد ماهية الاتهام للجلاد –متعمداً– تأكيداً على دلالة تزوير الاتهام . والجلاد يتطوع–مجاناً– لتحديد الاتهام :

" الجلاد : الكذب والخداع ؟ .. " ولكنه يصوغها في أسلوب استفهامي كما لو كان يستعرض أمام الوزير أصناف الاتهام ليتخير منها ما يطيب له :

" الوزير : لا ..

الجلاد : (غير فاهم) لا ؟!

الوزير : (كالمخاطب لنفسه) لا .. هذا يكفي..تلك جريمة قد لا تستحق الإعدام ."

إن الإرشاد أو الحوار الموازي في جملة (كالمخاطب لنفسه) يؤدي إلى دلالة التلقين .. فالوزير هنا كأنه يتملص من حوك الاتهام فهو يلقنه فحسب للجلاد والجلاد هنا يكون هو المسؤول . فالوزير يصنع لنفسه خط الرجعة ليصبح رأيه مجرد اقتراح وتلك دلالة الحوار الموازي هنا بين الأقواس . فهو كما لو كان يكيف الاتهام بما يؤدي إلى الإعدام ولا شيء غيره للمرأة لإدراكه بقدرتها على إبطال الاتهام أو تغيير نوع العقوبة لتتناسب مع الفعل موضوع التجريم .

" .. .. وهذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة في القانون والمنطق ما تبرر به فعلها .. لا .. يجب أن تكون هناك جريمة فظيعة خطيرة ، لا يمكن

تبريرها ولا الدفاع عنها .. جريمة تجلب السخط العام من الشعب كله .. فمثلاً يمكن أن تقول إنها .. جاسوسة . " [1]

وإذا لاحظنا لفظة " فمثلاً " في عبارة الوزير نجدها علامة على أن رأيه لم يكن سوى مجرد اقتراح . ومن يقترح لا يكون مقرراً ولا هو صاحب قرار لأن الجلاد كان يمكنه ألاّ يأخذ بالاقتراح :

" الجلاد : جاسوسه ؟!

الوزير : نعم . تعمل لحساب المغول ! .. وعندئذ سينهض الشعب بإجماعه ليطالب برأسها ! .. "

والوزير الداهية المتسلط لا يترك أداته لتتحمل تبعة ما سيوقع من عقاب دموي على المرأة المقترح تكييف تهمة لها غيباً تودي بها إلى قطع رقبتها وإنما يضع تبعة إصدار الحكم بإعدامها في رقاب الشعب – عامة الشعب !! – والجلاد بوصفه علامة موافقة على كل ما تلقن به الجهات العليا يستجيب استجابة آلية دون وقفة تفكير مجرد التفكير في التكليف :

" الجلاد : نعم .. جزاء وفاقا .. "

وهنا يسارع الوزير بانتزاع تحمله للمسؤولية والتملص الكامل من تبعتها :

" الوزير : أليس هذا رأيك ؟ ..

الجلاد : وسأرفع صوتي .. الموت للخائنة ! .. "

لقد تقنع الوزير خلف الجلاد ، إذ لقنه توصيف الاتهام الباطل وتكييف أسبابه بما يحكم الخناق حول رقبة المرأة ، بل إنه حوله أيضاً إلى علامة (بوق) حاملة لشعار غوغائي .

وتظهر العلامة القناع هنا في كون المؤلف (الحكيم) يسقط الممارسات الاستخباراتية والأمنية (البوليسية) في ستينيات نظام الحكم في مصر المعاصرة حيث الممارسات غير الدستورية وغير القانونية التي كانت تمارس عن طريق الجهات

---

[1] نفسه ، ص ١٣١ .

الأمنية البوليسية وتنسب إلى عامة الشعب بعد أن تحاك في صيغة رأي عام فتظهر صورة الشعب المصري كله شعباً غوغائياً يتهيج إذا أراد له الحكام ذلك ويخنع عندما يراد له الخنوع وترتكب الجرائم باسمه وهو منها براء غير أنه يتقبل تحمل تبعات ما تحامقت به السلطة ويلعب دور المخلص القومي :

" الوزير : صوتك وحده لن يكفي ! .. يجب أن تكون هناك أصوات أخرى

غير صوتك ترتفع بهذا الهتاف ! ..

الجلاد : ستكون هناك أصوات أخرى

الوزير : أتعرف أصحابها ؟! . " [1]

وهذا السؤال ينطوي على خبث أو هو علامة دالة على شدة خبث رجل الأمن والحاكم المتسلط فهو يدل على رغبة متخفية لرصد الأسماء . لأنه يدرك أن من كان ألعوبة في يده ضد غيره سوف يصبح ألعوبة في يد غيره ضده هو نفسه .

إن الوزير الداهية يريده أن يلعب دور المهيّج الذي لعبه الوزير نفسه من قبل :

" الوزير : .. هاهو الشعب أمامنا .. إذا أذنت لي فإني أسأله وأحتكم إليه..أتأذن لي "

وهو هنا يضيف إلى العلامات التي حازها علامة جديدة أو وظيفة جديدة هو وظيفة المهيج أو المثير لغبار الشوارع (العامة) وهي وظيفة لم ينجح الوزير تماماً في القيام بها حيث انقسمت آراء الناس حول طلبه تأييد الشعب لموت الغانية [2]

التبديل الذهني للعلامات :

في هذه المسرحية تتبدل العلامة تبدلاً ذهنياً : إن الترفيه علامة . لأنه وظيفة تستهدف تفريغ شحنة المعاناة والكبت. ولأن المعاناة صفة موقوتة . فإن الترفيه بوصفه علامة وظيفية يعمل على إزاحة تلك الصفة أو تغيير الحالة واستبدالها بنقيضها من المعاناة إلى الترفيه .

---

[1] نفسه ، ص ١٣٢ .

[2] راجع النص : نفسه ، ص ١١٣ .

" السلطان : هاأنذا في بيتك ؟ .. ماذا تنوين أن تصنعي بي هذه الليلة ؟!

الغانية : لاشيء سوى أن أرفه عنك قليلاً ..

السلطان : أهذا كل شيء ؟

الغانية : ولا شيء غيره .. لقد سبق أن قلت لك: إن عندي من البهجة ما ليس عندك"

إن السلطان فيما يبدو طامع فيما هو أكثر من الترفيه البريء ويتضح ذلك من تكراره لجملة : " لاشيء غير هذا ؟! " ولكن الغانية تجعل الترفيه مشاركة في الفعل وليس مجرد استهلاك .. بمعنى أنها ملتزمة بالترفيه عن السلطان . وهي تلزم السلطان أيضاً بالترفيه عنها :

" الغانية : فلنبدأ إذن بالحديث ! .. حدثني ! ..

السلطان : عن نفسي ؟! ..

الغانية : نعم .. عن قصتك ؟! .. احك لي قصتك ! ..

السلطان : تريدين مني أن أحكي لك قصصاً ؟! ..

الغانية: نعم..في الحق إنه لابد أن تكون لديك ذخيرة من القصص الرائعة الممتعة!..

السلطان : أنا الآن الذي يحكي القصص ؟! ..

الغانية : ولم لا ؟! ..

السلطان : حقاً .. هذا ما ينبغي ! .. ما دمت أنا في وضع شهرزاد ! ..

هي أيضاً كان عليها أن تحكي القصص الليل بطوله ، في انتظار الفجر الذي سيقرر مصيرها ! ..

الغانية : (ضاحكة) وأنا إذن شهريار الهائل المخيف ؟!

السلطان : نعم .. أليس هذا عجيباً .. كل شيء اليوم يسير مقلوباً معكوساً

الغانية : لا .. أنت السلطان دائماً .. أما أنا فهي التي في وضع شهرزاد الجالسة دائماً عند قدميك .

السلطان : شهرزاد القابضة على رقبة شهريارها القلق حتى يدركه الصباح . " [1]

إن تبدل العلامة يتم عبر الصورة الذهنية التي أحالتها المقاربة الثقافية بين صورة تراثية من ألف ليلة بصورة الموقف المسرحي الذي وجد السلطان نفسه فيه مطالباً بالترفيه المتبادل ليحل محل الشخصية التراثية شهرزاد وذلك التبديل العلاماتي عبر الذهن ماثل هنا في هذه الحوارية .

الثقافة الظنية وتفسير العلامة :

كثيراً ما تكون العلامة واحدة في موقفين متباينين فتفسر عند شخصية ما تفسيراً نقيضاً لتفسيرها عن شخصية أخرى في موقف مغاير .

" (يضيء جزء من الحجرة في منزل الغانية)

الوزير : صه ! .. النور في النافذة .. فلنبتعد قليلاً .

(تظلم الساحة بينما تضاء الحجرة . ..) "

إن إضاءة نور النافذة وانعكاسه على الوزير في حوارية التآمر بينهما أمر غير مقبول من الوزير على المستوى الشخصي لأنه شخصية تآمرية تعمل في الظلام وهو أمر غير مناسب لموقف قائم على التآمر على المستوى الدرامي . والعلامة هنا تعطي الموقف التهيئة الدلالية الدرامية في الموقف .

في حين أن إطفاء النور في الحجرة نفسها في موقف درامي تال يتخذ عند الإسكاف والخمار دلالة مغايرة . ذلك أن كل شخصية في موقفها الدرامي ووفق بعدها النفسي وثقافتها تفسر العلامة :

" (موسيقى .. وينطفئ نور الحجرة ، وتضيء الساحة إضاءة خفيفة ..)

الإسكاف : (للخمار في ركن الساحة) انظر ! .. هاهما ذان يطفئان النور! ..

الخمار : (ناظراً إلى النافذة) تلك علامة طيبة !

الإسكاف : كيف ؟!

الخمار : إطفاء النور معناه الذهاب إلى الفراش ! ..

---

[1] نفسه ، ص ص ١٣٤ – ١٣٥ .

الإسكاف : وإذن ! ..

الخمار : وإذن فالاتفاق تام ..

الاسكاف : على ماذا ؟

الخمار : على كل شيء " [1]

دلالـة إطفـاء الـنور عند الإسكاف والخمار تتخذ منحى الظن في أن السلطان والغانية سيمارسان الحب وإظلام الغرفة في نظرهما هو سبب ذلك .

ولا يفسـر أمر وجود السلطان في بيت الغانية عند الجلاد بعيداً عن ثقافته . ذلـك أن إنـتاج الدلالـة ولـيد الـثقافة لأن الثقافة تفسر العلامة وتولد معانيها المتعددة كـلما تعـددت الـثقافات ؛ ولأن ثقافـة العامـة وبسـطاء الـناس محـدودة ومشوشـة أو مسطحة وظنية غالباً، نظراً لقصور المعلومات من ناحية وانعدام الرغبة في بذل الجهد في الحصـول علـيها مـن مصادرها الصحيحة والرئيسية والاكتفاء بالحصول عليها عبر المصـادر السـمعية والشـفهية لذلـك فـإن الـدلالات لا تعبر عن حقيقة الأوضاع أو عن نـتائج حقيقية أو معلومات حقيقية فالوزير يتحصل على المعلومات عن طريق التسمع التقاطاً من فم الجلاد الذي حصلها عن طريق التنصت على أحاديث الناس والكلمات العابرة للعامة وللحراس تعليقاً على موقف :

" الوزير : لغط ؟! ..

الجلاد : نعم . ..

الوزير : وفيم هذا التهامس واللغط ؟

الجلاد : في حكاية السلطان طبعاً .. وفي .. وفيما يصنع الليلة في هذا البيت .

الوزير : وماذا عساه يصنع في هذا البيت ؟ حسب رأيك .

الجلاد : أتسألني أنا يا مولاي الوزير ؟!

الوزير : نعم .. أسألك أنت .. ألست من الشعب ! ورأيك يمثل الرأي العام ؟!

أجبني ! .. ماذا تتصور السلطان يصنع في هذا البيت ؟!

---

[1] نفسه . ص ١٤٨ .

الجلاد : في الواقع .. إنه قطعاً .. لا يقيم هناك الصلاة ! ..

الوزير : أتمزح ! .. وتجسر ؟! ..

الجلاد : عفواً يا مولاي الوزير ! .. إنما أردت فقط أن أقول
إن هذا البيت .. ليس بالمكان المطهر ...

الوزير : إذن .. فاللغط يجري على هذا النحو في المدينة ؟! .. إن السلطان
يقضي الليلة في بيت ..

الجلاد : من بيوت الدعارة .. "

يستدرج الوزير الجلاد ليفضي إليه بما يجب أن يستمع إليه من لغط العامة والحراس إمعاناً في الكشف عن جوانب النقص في سلوك السلطان – في رأي العامة – وهو استدراج يجريه الحكيم – المؤلف نفسه – على لسان الوزير ليكشف عما تتناقله أسماع العامة من دلالة قبول السلطان في سبيل عرشه أموراً لا تليق به .

" الوزير : .. .. قل لي إذن لماذا قبل السلطان دخول هذا البيت ؟

الجلاد : كي .. كي يرضي العاهرة !.. "[1]

إن الوزير لا يرفض ذلك الرأي ولكنه يقبله ، لأنه يتحصل ثقافته ويتلقطها عن طريق أذنيه .. (فعقله في أذنيه) بتعبير أحمد شوقي في مسرحية (مصرع كليوباترا) .

" الوزير : أهذا كل ما في الأمر ؟! .. .. ياللإسفاف ! "

حتى القاضي هو الآخر يتلقط ثقافته عن طريق السماع :

" الوزير : والكل يتهامس ويلغط .

القاضي : أعرف هذا كذلك

الوزير : وهل تعرف ما يقولون في المدينة ؟!

القاضي : أسوأ ما يمكن أن يقال .. إن موضوع الإثارة والاهتمام عند الناس
هو جانب الفضيحة في المسألة . "[2]

---

[1] نفسه ، ص ١٥٢ .

[2] نفسه ، ص ص ١٥٢ – ١٥٣ .

هندسة منظومة العلامات في النص المسرحي :

يعتمد البناء الدرامي في النص على هندسة منظومة العلامات . وربما كانت تلك إحدى أهم الخصائص الفنية في كتابات توفيق الحكيم المسرحية . وقد تبدى ذلك من خلال العلامة اللازمة التي تعرضت لها بالتمثيل والتحليل من قبل ، كما تبدى في منظومة علامتي (النور والإظلام) اللتين مثلت لهما وحللت دلالتهما.

وفي إطار تعويل الحكيم على تقنية هندسة منظومة العلامات في هذا النص نجد المؤذن بوصفه علامة موظفة لغرض ديني وهو دعوة المصلين إلى الصلاة الحاضرة والمقامة في المسجد وفق توقيتها الزمني يستغل مرتين ؛ مرة عن طريق اتفاق الغانية معه على قضاء وقت في مسكنها لاحتساء فنجان قهوة قبل حلول موعد آذان الفجر مما يعطل إنتاج علامة الآذان وهي وظيفته ومن ثم عدم إقامة صلاة الفجر ومن حيث الغرض الفعلي تعطيل قطع رقبة النخاس المرتهن بآذان الفجر . أما المرة الثانية التي يعطل فيها عمل المؤذن بوصفه علامة عن طريق إلزام القاضي للمؤذن بالآذان للفجر في منتصف الليل . وتتضح المنظومة العلاماتية هنا من تكرار فعل الغانية مع المؤذن على يد القاضي . فالغانية خططت لتعطيل العلامة على حلول صلاة الفجر والقاضي خطط لظهور علامة حلول الفجر قبل حلوله الفعلي بزمن ، إذن فالغانية والقاضي علامتان محركتان للمؤذن بوصفه علامة . وكلاهما يصنع علامة غير مشروعة (فعل ضد العرف و ضد القانون) فعل الغانية يمكن أن تؤخذ به على المستوى الإداري حيث عطلت عملاً رسمياً ونظامياً – بغض النظر عن عدم قانونيته – والقاضي عجّل توقيت عمل شرعي على المستوى الديني . وغرض كل منهما فردي الوجهة :

" المؤذن : حياة هذا الرجل متعلقة بحبال صوتي ؟!

الجلاد : نعم ! ..

المؤذن : لا حول ولا قوة إلاّ بالله !..

الجلاد : بادر أيها المؤذن إلى عملك حتى أقوم بعملي

الغانية : وفيم العجلة أيها الجلاد اللطيف؟! .. صوت المؤذن قد أثّر فيه برد الليل. وهو محتاج إلى شراب ساخن ..

اصعد إلى داري أيها المؤذن

سأعد لك ما يصلح صوتك

الجلاد : والفجر ؟

الغانية : الفجر بخير ، والمؤذن أدرى بوقته

الجلاد : وعملي

الغانية : عملك بخير ، ما دام المؤذن لم يؤذن بعد للفجر! .

الجلاد : أتوافق أيها المؤذن ؟ .

الغانية : إنه موافق على دعوتي الصغيرة لوقت قصير ، فهو من خيرة معارفي في الحي ..

الجلاد : والمصلون في المسجد ؟

المؤذن : ليس في المسجد غير رجلين .. أحدهما غريب عن المدينة قد اتخذ المسجد مأوى والثاني متسول قد اعتصم به من برد الليل والكل يغط في نوم عميق . وقلما استمع أحد إلى آذان الفجر في هذا الشتاء ! ولا ينهض منهم إلاّ من ركلته بقدمي ليستيقظ ويؤدي الفريضة ...

الغانية : وأهل الحي أغلبهم من المترفين وأكثرهم نؤوم الضحى ! ..

الجلاد : قصدكما أن الفجر لن يؤذن له اليوم ؟! " [1]

إذن فكانت تلك حيلة لتعطيل الآذان بغرض تعطيل إعدام النخاس بالإضافة إلى الكشف عن دلالة ابتعاد الناس عن أداء الفرائض وحاجاتهم إلى توفير الحاجات المعيشية ولكن القاضي لم يتحايل على المؤذن ولكنه أجبره على أداء الوظيفة في غير وقتها ليس إنقاذاً لحياة أحد ولكن إنقاذاً لسمعته (سمعة السلطان وهيبته ومن ثم هيبة حاشيته وهو على رأسهم مع الوزير فهو السلطة الشرعية).

" القاضي : اقترب .. أريد أن أحدثك بخصوص الفجر "

---

[1] نفسه ، ص ص ٣٨ - ٣٩ .

ويظـن المـؤذن أن القاضـي سيحاسـبه عـلى عدم آذانه للفجر مما عطل قطع رقـبة الـنخاس . ولكـن القاضـي أراده لشـيء آخـر وهـو عـدم تـأخير آذان الفجر بل التـبكير بـه . وهكـذا يقـع الـرجل في حـيرة ما بين لعبة التأخير التي حرضته عليها الغانية ولعبة التبكير التي يرغمه على فعلها القاضي بنفسه :

" القاضي : .. .. .. أريد منك أن تنفذ ما سأقول بالحرف الواحد ... أفاهم ؟

المؤذن : نعم

القاضي : اذهب واصعد فوق مئذنتك .. وأذن لصلاة الفجر ..

المؤذن : متى ؟

القاضي : الآن ..

المؤذن : (مندهشاً) الآن ؟!

القاضي : نعم .. وفي الحال

المؤذن : الفجر ؟

القاضي : نعم .. الفجر .. أذهب وأذن لصلاة الفجر ..

أواضح كلامي هذا أم غير واضح ؟!

المؤذن : واضح .. ولكننا الآن تقريباً في منتصف الليل ؟!

القاضي : فليكن

المؤذن : الفجر في منتصف الليل ؟!

القاضي : نعم ! .. وأسرع ..

المؤذن : أليس هذا .. متقدما عن موعده قليلاً ؟

القاضي : لا

المـؤذن : (هامساً لنفسـه) لقد احترت مع هذا الفجر .. مرة يطلب مني تأخيره ، ومرة يطلب مني تقديمه .

القاضي : ماذا تقول ! ..

المؤذن : لا شيء يا مولانا القاضي .. سأذهب فوراً لأنفذ أمرك " ..

هـذه لا شك هندسة منظومة علاماتية تدخل في صميم الخاصة الأسلوبية لفن صـياغة البـناء الدرامي عند الحكيم فالقاضي يوظف العلامة (المؤذن) وعمله لتزييف الدلالـة تزييفاً هو موضع عنايته بوصفه علامة القانون والشرعية . وهو يفعل ما فعلته الغانـية فهـو بديل لها هنا حيث أنقذت النخاس من الموت المادي بالاتفاق مع المؤذن وهـو هـنا يحـاول اللعـب بالعلامة نفسها (المؤذن) ولكن بالإرغام لينقذ السلطان من المـوت المعـنوي والأخلاقـي . وإذا كانـت الغانـية قـد تعرفـت على رغبة النخاس في الـنجاة مـن المـوت وفـيما وقـع علـيه مـن ظـلم فـإن القاضـي لم يـتعرف على الرغبة الحقيقـية للسـلطان فلـربما كانـت رغـبة السـلطان نفسـه هـي أن يسقط تلك السقطة الأخلاقـية مـع الغانـية بإرادته . ذلك لو كانت هناك سقطة أخلاقية فعلاً . فالغانية بهذا أكثر اتساقاً مع نفسها وأكثر احتراماً للآخر ولإرادته .

كذلـك تتـبدى مـنظومة العلامـات في تكرار فعل الوزير مع جلاده حيث يرد اقتراحاتـه التآمرية إلى الجلاد ليلصق تبعة القرار به لا بنفسه ، وكذلك يفعل القاضي إذ يـرد تـبعة قـراره الـذي ألـزم بـه المـؤذن ليـبكر بآذان الفجر قبل موعده إلى المؤذن نفسـه :

" القاضـي : اسمـع ! .. إيّـاك أن تقـول لأحـد إن القاضـي هو الذي أصدر إليك هذا الأمر

المؤذن : تعني يا مولاي .. ؟

القاضي : نعم .. إنك أنت الذي تصرّف هكذا من تلقاء نفسه !

المؤذن : من تلقاء نفسي ؟! .. أصعد فوق المئذنة لأوذن الفجر في منتصف الليل ؟
إن من يتصرف هكذا لابد أن يكون معتوهاً مخبولاً ! ..

القاضي : دع لي أنا مهمة تفسير تصرفك في الوقت المناسب " [1]

---

[1] نفسه ، ص ص ١٥٥ - ١٥٦ .

وتتبدى المنظومة العلاماتية أيضاً في التماثل الناقص للعلامة في حالة تكرار ظهورها فالمؤذن متهم بالغلط مرتين .. مرة عندما أخر الأذان لينقذ المحكوم عليه وتحريرا لرقبته :

" الجلاد : (خائفاً) ليس الذنب ذنبي يا مولانا الوزير .. الغلطة غلطة المؤذن .. إنه هو المسؤول .. هو الذي لم يؤذن للفجر

الوزير : للفجر ؟ .. أي فجر ؟! .. لسنا بعد في صدد الفجر أيها الأحمق "

وفي المرة الثانية : عندما بكر بالآذان للفجر الزائف إنقاذاً للسلطان وتحريراً لسمعته وسمعة نظام حكمه :

" الغانية : سمعت .. ولكن ما دام الفجر لم يزل بعيداً ..

القاضي : لم يكن الفجر ذاته في الموضوع .. ولكن الوعد انصب على صوت المؤذن وهو يؤذن لصلاة الفجر .. فإذا أخطأ المؤذن في التقدير أو التصرف ، فهو مسؤول عن خطئه.. هذا من شأنه هو .. ولكنه ليس شأننا نحن .. أفهمت؟!

الغانية : فهمت .. لا بأس بها من حيلة ! ..

القاضي : إن المؤذن سيحاكم بالطبع على خطئه .. ولكن هذا لا يغير شيئاً من طبيعة الواقع : وهو أننا جميعاً سمعنا المؤذن يؤذن لصلاة الفجر من فوق مئذنته.. وإذن فكل النتائج القانونية المترتبة على ذلك يجب أن تأخذ مجراها وفي الحال .. هلمي إذن ووقعي " [1]

---

[1] نفسه ، ص ١٦٢ .

ثانياً : السلطان الحائر - سيميولوجيا العرض -*

تمهيد :

يقول د.حسن عطية في تقديمه لعرض المسرحية في برنامج (كنوز مسرحية)[1] حيث يقول : الحكيم في هذه المسرحية (يتعرض لليبرالية الحكم) ويرى أن الحكيم في تلك المسرحية يؤكد (ترحيبه بالحاكم الفردي العادل غير المستبد) .

وبداية يمكن القول إن فتوح نشاطي وهو من رواد الإخراج المسرحي الطبيعي الأسلوب ، حيث يعنى بتجسيد المشاهد المسرحية حسب طبيعة النص في أسلوب طبيعي يعنى بالتفاصيل اليومية في الحياة المعيشة ، فالأداء التمثيلي ينطلق من الفهم الذي قال به زكي طليمات : (الممثل ابن بيئته) والمنظر المسرحي صورة تكاد تكون فوتوغرافية لمنظر من الحياة والأزياء كذلك ، خاصة وأن المسرحية هنا تعالج حدثاً التقطه الحكيم من العصر المملوكي . ومن رفض الشعب المصري أن يحكمه المماليك الرقيق الذين لم يعتقوا ، ومن ثم فلا يجوز أن يحكم الرقيق شعباً حراً . ولما كان النص بازاء معالجة موضوع متصل بحياة الناس في عصر تاريخي معلوم . فإن الأسلوب لا يبتعد عن ما يعرف بالواقعية التاريخية ، ومعلوم أن العرض المسرحي منذ اضطلاع (دوق ساكس مينينجن) بالإخراج المسرحي ، وأصبح للإخراج بداية منهجية على يديه .

---

* أنتج المسرح القومي مسرحية السلطان الحائر التي كتبها توفيق الحكيم في عام ١٩٥٩م ليجسد علاقة الحاكم الفرد بشعبه في ظل الحركة السياسية القومية التي توجت بها السياسة المصرية الوحدة الكاملة بين مصر وسوريا تحت اسم (الجمهورية العربية المتحدة) وكان الحكيم يأمل أن يصبح الحكم وقتذاك حكماً ليبراليا قائما على حرية الاعتقاد وحرية الممارسة السياسية وحرية التعبير دون تحزب لعقيدة سياسية ما وبرغبة صادقة في قبول الآخر مهما يكن خلافنا معه .

[1] شريط تسجيل لعرض مسرحية (السلطان الحائر) بإخراج فتوح نشاطي . وإنتاج المسرح القومي بوزارة الثقافة المصرية عام ١٩٦٢

عرضه التليفزيون المصري في القناة الثانية ، برنامج (كنوز مسرحية) الذي يعرض بعد منتصف ليلة الاثنين من كل أسبوع .

مـن هـنا الـتزم فـتوح نشاطي في إخراجه لنص (السلطان الحائر) بالواقعية التاريخـية (الطبيعـية) فالمـنظر المسرحي ثابت لا يتغير بكل تفصيلاته (الساحة - مـنزل الغانـية ذو الشـرفة المطلـة عـلى السـاحة - الجامع بمئذنته - غرفة بمنزل الغانـية) والمـنظر يتشكل وفق الطراز الملوكي بزخارفه بما يطابق الضرورة الحياتية للعـرض غـير أن الضـرورة الفنية تلزم المخرج بإضافة تفاصيل أخرى مثل المنصة التي يقـف علـيها المحكوم عليه في أعلى يسار المنظر مقيداً من يديه خلف ظهره إلى عمود أو لوح خشبي ينتصب رأسياً في وسط مؤخرة المنصة (البارتيكابل) : المنصة .

في حـين يتصـدر الـبابان المـؤدي أحدهمـا إلى داخل الساحة أو خارجها أما الآخـر فهـو باب بيت الغانية الذي يتوسط المنظر ، حيث يقع منزل الغانية إلى يمين المنظر ويجاوره من ناحية يسار خشبة المسرح المسجد بمئذنته التي ترتفع عالياً .

وكذلـك يـنحو دخـول السلطان محمولاً على محفة ثبت فوقها كرسي عرشه تعلوه قبة ، كما لو كان لا يتحرك إلاّ وهو جالس على عرشه .

والمـنظر لا يـتغير كـثيراً في الفصـلين (الـثاني والثالـث) إذ يضاف إليه من جهـة أسفل اليمين - من منظور الجمهور في الصالة - حانوت (الإسكاف) وفي واجهـته مـن جـانبي الـباب فاترينـتين لعرض النعال . أما الإضاءة فتوظيفها لم يتعد الإبانـة عـن الزمن (ليل - نهار) وليس هناك حركة إضاءة درامية تأثيرية واحدة عندما وقف السلطان متحيراً في نهاية الفصل الأول مخيراً نفسه بين الحكم (بالسيف أم بالقـانون) سبيلاً إلى الخروج من الأزمة التي وضعه فيها ما شاع عن كونه ما يزال عـبداً رقـيقاً لم يعـتق بعـد مـع إصرار القاضي على التزام موقفه من القانون والشرعية وجـنوح الوزيـر نحو حل المشكلة باستعمال السيف وقطع رقبة النخاس وإعلان صحة عـتقه مـن قـبل السـلطان السـابق الـذي كـان بمثابة أب له . وفشل السلطان والوزير كليهما في زحزحة القاضي عن موقفه . هنا فحسب تغيرت الإضاءة فتخففت لتوحي بعـزلة السـلطان في لحظـة إدارة الأمر في ذهنه قبل اتخاذ القرار (هل هو مع السيف أم مع القانون) إلى أن يعلن أنه مع القانون . وهنا يسدل ستار الفصل الأول .

علامات العرض في فن الممثل :

علامات العرض من حيث الأداء التمثيلي في تعبيره الصوتي وفي تعبيره الحركي بما يتوافق مع الشخصيات فإنه ينطلق من توزيع الأدوار بوصفها علامات أو وظائف دلالية . وما دامت الأدوار وظائف دلالية ؛ فإن توافق الممثل المختار للدور لابد وأن يتحقق . وبمراجعة الأدوار وجدت أنها على النحو الآتي:

النخاس (المحكوم عليه) :

وزع دور النخاس (المحكوم عليه بالإعدام) على الفنان محمد السبع وكان التوزيع مناسباً من حيث الهيئة الجسمية (القصيرة البدينة) ومن حيث إمكاناته الصوتية (بضخامته) فالهيئة الجسمية لممثل الدور تنم عن هيبة وحياة يسيرة . وضخامة الصوت مؤكدة لمهنة (النخاس) إذ يقيم المزادات وذلك مناسب للممثل محمد السبع .

الجلاد :

أما توزيع دور الجلاد على الممثل أحمد الجزيري فمناسب أيضاً لما يتمتع به من هيئة متقاربة مع هيئة المحكوم عليه من بدانة – معتدلة وقصر في الطول وضخامة في الصوت مع وضوح وطبيعة أقرب إلى الأداء الهزلي الشعبي (ابن البلد الطيب إلى حد السذاجة مع خفة الدم) ودور الجلاد مع ما تتسم به وظيفته من قسوة إلاّ أن الذي يشاهده لا يكرهه – وفقاً لما رسمه توفيق الحكيم – ربما لإدراكه أن وراء كل قاتل أو متسلط أو ممارس لمهنة القتل هيئة كاريكاتورية فهو يحمل في داخله صفات المهرج .

الغانية :

ولأن دور الغانية في هذه المسرحية دور يحمل الكثير من الاتزان والهيبة والقدرة على تحريك الآخرين إذ أنها شخصية قيادية محركة للآخرين . فهي تحرك رجل الدين وتحرك الجلاد القائم على تنفيذ الأحكام وتحرك السلطان ذاته . كما أنها تقف نداً لكل من القاضي والوزير في المجادلات والمناقشات الدائرة

بخصوص حقوق الملكية وحقوق المواطنة وحقوق التعبير عن النفس وعن الآراء في حرية تامة وجرأة لا نظير لها. والشخصية على هذا النحو تتوافق في هيئتها وفي حركتها وثباتها وصوتياتها مع الفنانة سميحة أيوب .

الخادمة :

تتطابق شخصية الخادمة مع الفنانة ملك الجمل هيئة ومرحلة عمرية وأداء قادراً على نقل صورة المرأة الشعبية الخادمة ، التي ربما كانت لها خبرات سابقة تابعة لخبرات سيدتها من حيث الخدمة وما تتطلبه في ظل امرأة فاتنة يرتاد بيتها رجال متباينون أثرياء ، يطربون ويلهون ويشاهدون فتيات راقصات نابضات بالحياة فاتنات يجدن الغناء والإنشاد والرقص . وأسلوبها مليء بالحصافة والكياسة والميل إلى التنظيم وضبط الأمور . وملك الجمل بهيئتها وصوتها ذي الطابع الشعبي الخفيف الساخر مناسبة لدور الخادمة سليطة اللسان خفيفة الظل صوتاً وحركة .

الوزير :

لأن دور الوزير يعتمد على الحزم والشدة بوصفه علامة للسلطة التنفيذية في الدولة الآمرة والمهيمنة على أمن البلاد والمخططة لأمور الحكم والمشاركة في صنع القرار . بما يدل على أنها أعلى الأصوات في السلطنة لذلك فإن اختيار الفنان محمد الطوخي وهو من رواد المدرسة الصوتية في الأداء التمثيلي وفنون الإلقاء في مصر والعالم العربي كان اختياراً شديد التوفيق لأداء دور الوزير .

القاضي :

أما دور القاضي الذي اختار المخرج له الفنان فاخر فاخر لتوافقه صوتاً وهيئة وحركة وقورة متزنة فقد كان موفقاً في الدلالة على رسوخ صوت القانون وثباته في مواجهة غوغائية السلطة التنفيذية ممثلة في الوزير وعشوائية آرائه وقراراته وفي مواجهة صوته الذي يعلو صوت السلطان في مواقف كثيرة فقد جسد هذا الثبات وتلك التؤدة عظمة رجل القانون في تمسكه بالقانون وعدم اهتزاز موقفه والسيف مشرع في وجهه .

السلطان :

جاء توزيع المخرج لدور السلطان على الفنان محمد الدفراوي ملائماً هيئة وصوتاً وطلعة سلطانية تتخذ سمت السماحة والتفهم مرة وتتخذ صلافة الحاكم الفرد في مرات متعددة ، تحتد وتهدأ ، تخطو للأمام خطوتين ثم تتراجع خطوة واحدة ، مع أنها تقرر غير ذلك .

الخمّار :

أما دور الخمّار فهو مناسب للفنان الكوميدي سعيد أبو بكر لضآلة حجمه وصوته الذي لا يوحي بالوقار وحركته الخفيفة الأكثر طواعية واستعداداً للأدوار الكوميدية .

المؤذن :

كان توزيع دور المؤذن على الفنان عبد المنعم إبراهيم لما يتميز به من ظرف وخفة أداء ومرونة صوتية وحركية متنوعة كان متناسباً مع دور المؤذن الذي تغريه الغانية وتصرفه عن أداء رسالته الدينية من ناحية ويتحكم القاضي فيه أيضاً . فهو متأرجح بين الوظيفة والغاية حسب التأثير عليه وحسب المغريات .

الإسكاف :

أما دور الإسكاف فقد وزعه المخرج على الفنان علي رشدي بإمكاناته الصوتية ونمطه الأدائي المتميز ، فهو مناسب تماماً هيئة وصوتاً وحركة . غير أن ميله إلى أداء الدور صوتياً بما يدل على أنه يهودي ، قد أعطى الدور الطريقة النمطية المعتادة والمقررة في اصطناع (خنفة) الصوت التي كثيراً ما تؤدى بها أدوار اليهود في السينما المصرية ، وذلك قد يرجع إلى توجيه المخرج أو ربما لفهم الممثل لطبيعة الشخصية من خلال حوارها في النص حيث يبدو حرصها على المال واضحاً وسلوكها النفعي أيضاً إلى جانب تدنيها وهو أداء لا يخرج عن توجيهات الإخراج .

الحركة بوصفها علامة :

الحركة بوصفها علامات دالة تستهدف إنتاج الدلالة من وراء التعبير يفرضها الموقف أو الظرف والزمن والدافع .

فالظرف الذي وضعت فيه شخصية المحكوم عليه ظرف مأساوي ، حيث يقف وتقيد يداه خلف ظهره إلى لوح خشبي في انتظار آذان الفجر الذي ما أن يتحقق ينهض الجلاد النائم أو المتناوم أمامه عند موطئ قدميه متأبطاً السيف الذي هو أداته إلى قطع رقبته كما فعل في حالات كثيرة سابقة تنفيذاً لمهام وظيفته .

أما الزمن فهو الثلث الأخير من الليل ، حيث يوشك الفجر على البزوغ ويتمثل دافع المحكوم عليه في مجرد التمني أن يظهر الفجر دون أن يؤذن المؤذن ، حتى يتمكن من التظلم والتوسل أو الجأر بالشكوى من ظلم تقديم رقبته لسيف الجلاد دون جريمة ودون محاكمة أو أن يطول الليل ويتمدد الزمن فلا تظهر للفجر علامة .

فماذا تكون حركة المحكوم في ظل تلك المعطيات (الظرف المأساوي) الوقوف طوال الليل مقيد اليدين من خلف الظهر إلى عامود مع اليأس والقنوط وأمل في الله أن ينزل من السماء ملكاً يخطفه إلى سماواته العلا ! ! لا حركة ممكنة بالطبع ولا حتى إشارة وكل ما يمكنه تحريكه هو رأسه بإيماءاتها وتعبير وجهه ليس إلاّ .

فماذا عن الجلاد وحركته الجسمية قياساً على العناصر السابقة نفسها ؟

فهو من حيث الظرف لا جديد لأنه يؤدي وظيفته المعتادة ، فلا فرق عنده في أن يؤديها على رقبة ذلك الرجل (النخاس) أو غيره من الرجال أو النساء . كل من يحضرونه إليه هو محكوم عليه وهو مطالب بقطع رقبته فور الآذان لصلاة الفجر من الجامع المطل على الساحة التي هي سوق ومعرض لقطع الرقاب المدفوع بها إلى الجلاد وما هي حركته الجسمية والوقت قبيل بزوغ خيوط ضياء الفجر وآذان الفجر لم يحن بعد ولا دافع له سوى الحاجة الملحة إلى النوم والراحة فهو دافع غريزي يتحتم عليه أن يلبيه ، حتى يتمكن من تنفيذ أمر السلطة التنفيذية (الوزير) دون أدنى اهتمام إلى دافع الوزير أو غيره من السلطة العليا .

لذلك كله فإن ظاهر الحركة في المشهد بوصفها علامة دالة تنم عن الظرف والزمن والدافع مع تباينه عند المحكوم عليه عنه عند الجلاد . لذلك نرى الجلاد نائماً في خط عرضي أمام أسفل قدمي المحكوم عليه المقيد في خلفية المنصة إلى عامود.

نلاحظ هنا تغير علامات المنظر عن النص إلى حد ما أو تطابقها معه ، وفي الحقيقة لا يوجد فرق يذكر بل كل ما هناك هو أن وضع الجلاد في النص في الفصل الأول مع الافتتاحية هو أنه " على مقربة منه يجاهد في مقاومة النعاس " [1]

على حين يظهر الجلاد في افتتاحية العرض راقداً على ظهره في حالة تناوم أو شروع في النعاس متأبطاً سيفه إلى جواره . وهو لا يهب واقفاً في نشاط وهمه إلاّ عندما يحاول المحكوم عليه أن يصرح بالسبب الحقيقي الذي جعلهم يدفعون به إلى الجلاد فإذا به يخرسه (صهٍ) وسيفه مسلط على رقبته .

ولم يكن أمام المخرج في ظل ذلك الظرف إلاّ أن يرسم حركة قليلة للجلاد تتنوع ما بين الوقوف والجلوس والنزول من على منصة الإعدام إلى أرضية الساحة والدوران حول المنصة أو إشهار سيفه في اقترابه المحتد نحو المحكوم عليه أو في الابتعاد عنه . فالحركة إذن مجرد ترجمة للانفعالات ، وهي ترجمة طبيعية لا تكلف فيها .

" المحكوم عليه : لا تنزعج ! .. أغلقت فمي ! .. " وهنا فحسب يجلس الجلاد على حافة مقدمة المنصة جهة يمين المحكوم عليه بعد أن ينزل مبتعداً عنه بضع خطوات . في مصاحبة لقوله " هذا خير ما تفعل " وهو يوليه ظهره . ويكتفي بمجرد نصف استدارة نحو المحكوم عليه وهو ينصحه : " إنه من مصلحتك أن استمتع بنوم هادئ هنيء !.."

وهذه الاستدارة النصفية في جلسته وظهره إلى المحكوم عليه بمثابة لفتة توكيدية دلالة على مصداقية قوله التي يريد أن يطمئن لها "المحكوم عليه" . وكذلك عندما ينظر إليه مع قوله " يا أحمق " معترضاً على قوله : " وما شأني بعملك ؟! " ثم تنويعه لطرق جلوسه إذ يجلس القرفصاء ويترك سيفه إلى جواره على ا لمنصة وهو يشرح للمحكوم عليه كيف (أن عمله متصل برقبته) وهي جلسة تتناسب مع حالة

---

[1] توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، نفسه ، ص ١١ .

الشرح والإفهام ، إذ يأخذ وضع الجلوس المتمكن الراسخ وهي جلسة العلماء من رجال الدين أو الوعظ الديني .

وهو لا يدخر وسعاً في الانتفاع بمن يدفعهم حظهم العاثر إلى حظيرته وابتزازهم :

" المحكوم عليه : .. .. ماذا كنت تفعل ، لو نلت الشرف والغبطة بأن تكون مكاني ؟

الجلاد : أقول لك ماذا كنت أفعل : هل معك نقود ؟ "

هنا يقف الجلاد ويقترب من المحكوم عليه متودداً ..ملتصقاً به ..

ولكن سرعان ما يبتعد عنه نزولاً إلى اليسار قياساً على الصالة إذ يرفض اقتراح المحكوم عليه بالصعود إلى مسكن الغانية بديلاً عن اقتراح الجلاد بأن يدعوه المحكوم عليه إلى قدح من النبيذ ويقترح أن ينادي الخمار ليحضر لهما قدحين . ثم يتحرك نحو الخلفية حيث باب الوسط المؤدي إلى خارج الساحة لينادي الخمار .

والمخرج يختزل المنظر فلا توجد حانة في الساحة ومن ثم لا يذهب الجلاد إليها ليطرق بابها وإنما ينادي الخمار وبذلك تغيرت علامة في النص بعلامة أخرى (علامة تشكيلية بعلامة سردية) قولية فصادر بذلك علامات مرئية لصالح علامات قولية سمعية دون مبرر . وعندما يحضر الخمار بقدحي النبيذ يمسك بهما الجلاد فيتبرع المحكوم عليه له بقدحه وما أن يتجرعهما يطرد الخمار فيطالبه بثمنها . فيتحرك نحو كيس نقود المحكوم عليه المعلق في رقبته ، ليحصل منه على نقود للخمار بناء على طلب المحكوم عليه .. — مع أن الممتلكات الشخصية تصادر فى تلك الحالة –.

إن الحركة في هذا الفصل لا تعدو أن تكون علامات غير كلامية مصاحبة للعلامات الكلامية (الحوار) وفق أسلوب المعايشة بما يترجم المعنى الذي ترمي إليه الكلمات، وتنوعها نابع من التنويع الكلامي في الحوارية النقاشية بين المحكوم عليه والجلاد أو بين الجلاد والخادمة في وصلة الردح المتبادلة . هي من الشرفة وهو في الساحة بأسفل شرفة منزل الغانية أو بينه وبين الغانية نفسها .

حتى حركة المؤذن بعد حضوره نراها متأرجحة بين المحكوم عليه والغانية وبينه وبين الجلاد على خط واحد إلى أن تسحبه الغانية إلى داخل بيتها ضاحكة بشيء من الخلاعة ليعاود الجلاد الجلوس أمام أسفل المحكوم عليه .

ومع دخول موكب الوزير وحراسه أمامه ودهشته من عدم تنفيذ حكم الإعدام في النخاس وإمساك الوزير في تلابيب الجلاد وما تخلقه هذه الحركة من توتر يدخل موكب السلطان محمولاً على محفة عليها عرشه وهو جالس عليه تظلله قبة المحفة وكأن الإيوان نفسه قد انتقل إلى الساحة محمولاً على أعناق الخدم والحرس . ويظل السلطان طوال الحدث جالساً على عرشه في منتصف المنظر والقاضي إلى جواره حتى يطلب فك قيود المحكوم عليه . فيتخذ مجلس القضاء من طرف (منصة الإعدام) والوزير متحير في توتر يتحرك ما بين القاضي والمحكوم حيث يشرح المحكوم عليه للسلطان قضيته وما وقع عليه من ظلم فيما يشبه حالة تذكر واسترجاع معلن على مسامع السلطان والجميع بما فيهم العامة . ويركع أمامه على الأرض . وفيما يشبه حالة تدفق شعوري ينطلق السلطان يتذكر طفولته وهو ما يجعل الوزير يكشف عن نسيانه إتمام عتق السلطان قبل وفاة السلطان الراحل الذي ربى السلطان الحالي في كنفه . هكذا دون أن يحيل المخرج حالة الاسترجاع إلى تجسيد مرئي بل يكتفي بالسرد والحكي اقتناعاً بالعلامات النصية الكلامية .

مع بداية الحدة بين السلطان والوزير والقاضي يقف القاضي متباطئاً يتحرك السلطان محتداً في مواجهة القاضي الذي لا تصدر عنه سوى لمسة متكررة تتمثل في مداعبته للحيته والتشاغل بمسبحته مع التمتمة بدون صوت إلى أن يطلب تأجيل المحاكمة وصرف الناس بالقوة .

ومع ذلك فإن السلطان على الرغم من احتداده يعترض سبيل الوزير وهو يشرع سيفه في وجه المحكوم عليه .

إن الحركة في هذه المسرحية حركة أقرب إلى السكونية منها إلى الحركة المتدفقة التي تعتمد على استعراض مهارات المخرج أو الممثلين . ذلك أنها تعتمد في نصها المكتوب على التدفق الفكري والتحاوري بوساطة العلامات الكلامية . فهي

مسرحية تعتمد على المحاورة الفكرية . " وصيغة المسرحية تحمل تأثيرات مضامينية محسوسة والمجال التعبيري في مسرحه يتجه نحو ظاهرة أدبية ولغوية متميزة " [1]

ذلك أن الحكيم هنا فعل ما فعله بول هرفيو Paul Hervieu الكاتب المسرحي الفرنسي الذي رأه ألاردايس نيكول قد " أباح لنفسه أن يتحكم حبه للتحليل الذهني في حبكته للمسرحية وعرضه للشخصيات " [2] فهذا الميل إلى التحليل الذهني في محاورات الشخصيات (السلطان – الوزير – الجلاد – المحكوم – القاضي والغانية ، الغانية والوزير ، الغانية والسلطان) يعكس وعي الشخصية بنفسها وبغيرها وبما حولها على كل المستويات الحياتية والسياسية وهو أمر يوقف البحث عند مفهوم الوعي وتيار الشعور . خاصة وأن المواقف التي يظهر فيها وعي الشخصية ، خاصة الشخصيات الرئيسية وهي كثيرة ومتعددة ، **الأمر الذي يقيد حركة الشخصيات ومقدرة المخرج على ابتكار لغة ذات علامات غير كلامية ومن ثم يقيد ابتكاره للصورة الفنية في العرض دون أن يتمكن من الانتفاع بحالة تيار الشعور الذي يظهر من خلال حالات الاسترجاع والتذكر الذي تعمق به الشخصية وعيها بنفسها في الماضي والحاضر خدمة للمأمول المستقبلي .**

ويعرف د.مجدي وهبة الوعي بأنه " إحساس الإنسان بما يجري في نفسه وما يحيط به من الأشياء " وهو أيضاً من حيث الاصطلاح: " المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية أو جماعية " [3]

ويعرفه د. أبو الحسن سلاّم بأنه يتمثل في " القدرة على تصور طرق الخروج من دائرة الاحتواء وإزالة الحدود بين الذات والموضوع أو بين الداخل والخارج لخلق حالة من التوازن بين اللغة الداخلية واللغة الخارجية للذات وتحقيق صياغة خاصة بتلك الذات سواء في حالتها الفردية أو في حالتها الاجتماعية أو القومية " [4]

---

[1] د. أبو الحسن سلاّم ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، نفسه ، ص ١٠ .

[2] ألاردايس نيكول ، المسرحية العربية ، ج ٤ ، ترجمة د. شوقي السكري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[3] د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، نفسه ، مادة : يعي ، ص ٨٧ .

[4] د. أبو الحسن سلاّم ، محاضرات مادة (موضوع خاص) بالسنة التمهيدية للماجستير بقسم المسرح .

كما يرى " أن الوعي يبزغ حين تهتز الثقة في أن مصالح الذات غير مهددة من الآخر ، وحيث تهتم الذات بتهديد مصالح الآخر "

وهذا يحدث مع الغانية إذ يتوهج وعيها في جدلها مع القاضي ومع الوزير ومع السلطان ثم تهتز بعد ذلك ثقتها في نظام الحكم وممثليه (الوزير – القاضي – السلطان) إذ رأت أن مصالحها الذاتية مهددة .

لذلك استماتت في " الحفاظ على التفوق " عليهم " مع الحرص على عدم تمكين الآخر المنافس لها من الوصول إلى نفس المكانة " والمقصود بالآخر – هنا – هما القاضي والوزير اللذان يجادلانها في حقها بامتلاك السلطان بعد أن بيعَ لها .

ولأن الوعي هو القدرة على التكيف الإيجابي الخلاق مع المتغيرات لذلك فإن الغانية تتكيف ذهنياً مع المتغيرات بعد مناقشة السلطان لها خلال حواريتهما التي لم يظهر فيها أي منهما (هي والسلطان) تفوقاً على الآخر فهو لرجاحة منطقها وترتيبها لأفكارها وطلاقة لسانها وصفاء ذهنها ووعيها الواثق بما لها وما عليها ، لم يتفوق عليها . وهي لاعتبارات قومية ووطنية تتعلق بضرورة مراعاة هيبة الحاكم التي هي هيبة الدولة وتلك عوامل معنوية لها من القوة أيضاً ما للوعي بالحقوق ما يجعلها تتعادل عند المواطن المحب لمصلحة بلادة والحريص على أمنها مع ذلك الحق والوعي به . يقول بيلينسكي في تعريفه للوعي بأنه : " قدرة الإنسان الاجتماعي اللامتناهية على خلق الأشياء ، الواقعية والمتخيلة وعلى التعامل مع أي مادة أو واقعة حياتية ، أو حادثة ، أو معاناة تسمو لتصبح ذرة إبداع"[1] والعرض لم يتخيل صوراً مسرحية عجائبية تتعادل مع هذا الوعي عند الغانية حيث استطاعت معايشة الظروف والحيثيات والتصرف بحرية داخلها ولم تجتهد في تجسيد تيار الشعور عند السلطان في تذكره لماضيه .

[1] غيورغي غاتشف ، الوعي والفن ، عالم المعرفة ١٤٦ ، رجب ، فبراير / شباط ١٩٩٩ – الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ص ٥٩ .

فإذا وقف الباحث أمام عرض (السلطان الحائر) بإخراج فتوح نشاطي فلسوف يجد أن المخرج عايش الظروف والحيثيات (الصورة الدرامية وتفصيلاتها في الحدث المسرحي وشخصياته بما تملك من وعي استمدته من وعي المؤلف نفسه وطبيعة القضية التي يتناولها الحدث) لتلاحظ أن المخرج لم يستطع التصرف بحرية داخلها . ليس لعدم وعي بالنص أو بأدواته ولكن لوعيه بالطبيعة الفكرية الجدلية للنص فالفكر قائم بنفسه ولا يحتاج إلى زخرفة أو بهرجة تشكيلية أو حركية ، فحيث نكون بازاء مسرحية فكرية فإن الحركة تكون متزنة ووقورة وخالية من البهرجة والمنمنمات التعبيرية الحركية وإنما يكون الاقتصاد في الحركة المختزلة والاستيعاض عن التوسع في الحركة الجسمية بالإشارة والإيماءة بوصفها علامات اتفاقية تتناسب مع الإطار الفكري الذي تأسس عليه الحدث المسرحي وانبنت على أساسه الشخصية الدرامية فماذا يفعل المخرج بازاء نص من كلاسيكيات نصوص المسرح الفكري العربي غير ترجمة الفكر وفق المادة المعطاة للشخصيات في النص نفسه ذلك أن الفكر " ترجمة فورية لمعان صريحة ومواقف عقلية مترابطة ، كما كان الشعور ترجمة حسية فورية للمحسوس " [1]

ولأن المسرح الفكري " يغلب الأفكار على عناصر الفرجة فهو يتوجه إلى مباشرة الإقناع ، دون التعويل كثيراً على عناصر الإمتاع بالفرجة عن طريق الصور الحركية أو المرئية . وهو يحقق ذلك عن طريق الأشخاص الذين ينطلقون في الصراع بوصفهم مجسدين لأفكار متعارضة .

أو نوايا عن أفكار نقيضة لبعضها بعضاً ، إذ يتخذ شكل الصراع عندهم شكل الحصانة وراء فكرة شخصية تتحصن بفكرة ، أو تتحرك بطاقة الفكرة . وليس بطاقتها البشرية الذاتية . فالدافع يأتي للشخصية في المسرحية الفكرية من خارجها وليس من داخلها " [2]

---

[1] د. أبو الحسن سلاّم ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر ، نفسه ، ص ٤٨ .

[2] د. أبو الحسن ، نفسه ، ص ٤٩ .

ركز المخرج فتوح نشاطي على مجرد ترجمة النص مع أنه نص ينتمي للمسرح الفكري لا يبرر له ذلك عندما تحدث عن الطبيعة الفكرية للنص من حيث أن الأفكار تعنى تصوير مقابلات فكرية ذات أسس تنتمي إلى مجال البرهان أكثر منها إلى مجال الطبع لتؤدي إلى اقتناع معرفي فردي يطابق المحصلة المعرفية لكل متلق لها (متفرج) " ذلك أن " الشخصية في مسرحية الأفكار ما هي إلاّ فكرة " [1]

إن المخرج كان بإمكانه الاستعانة بأساليب فنون أخرى كفن السينما خاصة في مشاهد الاسترجاع والتذكر التي تتردد كثيراً عند (المحكوم عليه) وعند (الجلاد) وعند (السلطان) وعند (الغانية) فهو لو كان قد صنع ذلك لكان في إمكانه إضفاء ألوان متعددة من الإمتاع الفني والفرجة حتى لا يصبح العرض مجرد تمثيلية إذاعية، ذلك أنني لم أفكر في ذلك العرض بإخراج فتوح نشاطي وهو من المخرجين المسرحيين الرواد، إلاّ من منطلق أن ما شاهدته هو أكثر اقتراباً من فن الإخراج الإذاعي منه إلى المسرح ، حيث اقتصر العرض على الفرجة السمعية دون الفرجة البصرية .

وهو الأمر الذي دعاني إلى دمج الفصل الخامس الذي كنت قد خططت له في بحثي لأخص به سيميولوجيا العرض في مسرحية (السلطان الحائر) دعاني إلى دمجه مع الفصل الرابع ، لأن المادة التي وجدتها من خلال مشاهدتي لعرض المسرحية بإخراج فتوح نشاطي قد كانت أقل بكثير من فصل كامل يتوازن مع الفصول السابقة التي يتكون منها بحثي ، ربما لأن العرض كان ترجمة حركية للنص في أسلوب تقليدي صارم لم يتأسس على رؤية خاصة بالمخرج وقد عبرت د. فاطمة موسى في مقال لها عن ذلك بقولها : " قد أشفق كثيرون على المخرج والمؤلف عندما نشر في الصحف أن مخرج السلطان الحائر سيقوم بإخراج شمس النهار . وقد نعينا عليه حينئذ إخراج هذه المسرحية الفلسفية ، كما لو كانت مسرحية تاريخية يبحث لها عن الأسانيد في كتب التاريخ . فما بالك وأحداث السلطان الحائر لا

---

[1] نفسه، ص ٤٠.

تخرج عن حجرة في بيت الغانية وساحة صغيرة أمام البيت " وتضيف موضحة أسلوب فتوح نشاطي " والأستاذ فتوح نشاطي مخرج قدير ، وهو يمتاز بأسلوب محدد في الإخراج ، ويفخر بأنه مخرج كلاسيكي لا يحيد عن أسلوبه أمام إغراء " الموضات الجديدة " وهو في هذا محق تماماً ، ولن ننسى له إخراجه المبدع لمسرحيات كلاسيكية – البناء – كبيت برنارد ألبا ، والموت يأخذ إجازة ويجمل به في هذه الحالة أن يرفض من النصوص المسرحية ما لا يتلاءم وأسلوبه في الإخراج" وهي تلفت إلى التقدم في تقنيات العرض المسرحي التي كان ضرورياً توظيفها في مثل ذلك العرض المسرحي : " إن التقدم التكنيكي قد جعل من الفنون المساعدة أركاناً هامة في الإخراج المسرحي اليوم في الإضاءة والمناظر والموسيقى المصاحبة أصبحت تلعب دوراً أساسياً في نجاح العمل المسرحي ولم يعد دور القائمين بها يقتصر على طلبات المخرج وإرشادات المؤلف في أضيق الحدود ، بل أصبحت لهم من المساهمة الخلاقة ما يثري أضعف النصوص "

وتعيب على المناظر الواقعية في مثل هذه المسرحيات ذات الطابع الفلسفي خاصة وأن فتوح نشاطي بوصفه مخرجاً تقليدياً من أنصار المدرسة الواقعية التاريخية قد عني بالمنظر الطبيعي : الذي كان قيداً على مسرحية كالسلطان الحائر وكشمس النهار .

" إن تصميم المناظر بطريقة واقعية صارمة قد أفقر النص المكتوب بدلاً من أن يغنيه " [1]

كانت مشكلة إخراج فتوح نشاطي إذن لمسرحية السلطان الحائر ومن بعدها شمس النهار أنه اتخذ أسلوب الواقعية الصارمة في مسرحية فلسفية فكرية الشخصية الرئيسية فيها أقرب إلى الرمز منها إلى الواقع . وفي ذلك تقول د. لطيفة الزيّات عن شخصية الغانية " لا نتذكرها كشخصية من الشخصيات الواقعية التي نعرفها .

[1] د. فاطمة موسى ، " شمس النهار بين الخرافة والواقع " (المسرح) ع الثاني عشر ، ديسمبر ١٩٦٤م ، ص ٣٣ .

فواقع الغانية واقع فني بحت ، واقع لا يستمد أهميته من قياسه بواقع الحياة ، وإنما يستمد أهميته من مدى إقناعه في الإطار العام للعمل الفني " [١]

ومعنى ذلك أن علامات الإخراج كانت علامات تجسيد دلالات واقعية طبيعية تتوافق ظاهرياً مع علامات النص وتتناقض دلالياً مع ما حملت به علامات النص نفسه من أبعاد فلسفية تتخفى وراء ظاهرها في مستويات اللغة ورسم الشخصيات بما يكشف عن تكاسل وعي الإخراج عن فهم المستوى الأدنى لوعي الشخصيات ووعي الحكيم نفسه وما يتناسب من أساليب فنية غير تقليدية لا يجسد هذا النص على خشبة المسرح بغيرها .

العلامة والمعنى الكلي للنص :

لأن أحداث نص السلطان الحائر تدور خلال أوقات متفرقة (في الفجر وفي الصباح وفي الليل) فيمكن القول بأن وحدة الزمان قد تحققت في ذلك النص .

ولأن الأحداث كلها باستثناء حدث واحد يدور بين السلطان والغانية في غرفة الاستقبال بمنزلها فيمكن القول بأن وحدة المكان متحققة أيضاً في النص . غير أن النص لا يلتزم بوحدة الموضوع لأن البناء الدرامي تأسس على حبكتين إحداهما تخص شخصية (النخاس) في انتظار تنفيذ الحكم بالإعدام والأخرى تخص (السلطان) في انتظار تنفيذ الفتوى ببيعه في سوق النخاسة . والحكيم في نصه هذا قد خرج بذلك على ركن من أركان أصول الكتابة المسرحية الأرسطية . وكذلك فعل كتاب آخرون ومنهم أحمد شوقي في مسرحيته الشعرية (مصرع كليوباترا) [٢] . وقد مزج الحكيم في نصه هذا بين هذه الأنواع المسرحية إلاّ أن الحكيم يحيله إلى موقف أقرب إلى الكوميديا منه إلى التراجيديا ؛ فالقارئ لا ينتابه الإحساس بأن المحكوم عليه (النخاس) سوف يعدم حقيقة على الرغم من وجوده في حراسة الجلاد . مما يحيل المشهد إلى لون من ألوان الكوميديا السوداء . فمع أن الحقيقة الواقعية تستلزم ظهور الجلاد في الوضع الأقوى والنخاس المحكوم عليه بالإعدام في وضع الضعيف

---

[١] د. لطيفة الزيّات ، " الغانية في السلطان الحائر " ، (المسرح) ع الثاني عشر ، ديسمبر ١٩٦٤م ، ص ٤٧ .

[٢] راجع : أحمد شوقي ، مصرع كليوباترا ، القاهرة ، ط. الأميرية ١٩٥٤م .

المغلوب على أمره باعتباره شبح إنسان حي إلاّ أن ذلك الشبح (المحكوم عليه) هو الذي يحرك جلاده . وذلك بتوظيف الحكيم لعنصر (الانقلاب) الذي رأى هنري برجسون [1] في (فلسفة الضحك) أنه أحد العناصر التي ترتكز عليها فلسفة الضحك جنباً إلى جنب مع (التكرار الآلي) و (سلسلة المتناقضات) فالموقف هنا ينقلب عما هو مفترض أن يكون عليه ينقلب من المأساوية إلى الملهاوية . والحكيم بهذا الأسلوب يلجأ إلى ما تأكد في مسرح شكسبير في خلطه للأنواع الدرامية فيما عرف بأسلوب (التراجيكوميك) [2]

أو ما يسميه درايدن (المسرح المختلط)[3] [4] وقد كان ابتداعاً عرفته المسرحية – إلى حد ما – في العصور الوسطى وسيلة توصيل الخطاب الديني .

ولأن تطور الحدث يتأسس على تفريع الأحداث وعلى المفارقات الدرامية فلذلك يتفرع الحدث الرئيسي الأول (الحدث الخاص بإعدام النخاس) إذ يربط الحكيم ذلك الحدث بحدث فرعي هو ظهور المؤذن وتدخل الغانية التي تربطها بالنخاس المحكوم عليه علاقة تاريخية حيث كان قد باعها في سوق النخاسة وهي فتاة ومن ثم أغوت المؤذن وصعدت به إلى بيتها لتحول بينه وبين آذان الفجر وقد كان شرطاً إن تم ينفذ الجلاد قطع رقبة النخاس المحكوم عليه . وبذلك تغير سير الحدث وتعثر تنفيذ حكم الإعدام في النخاس ، كذلك تفرع الحدث الرئيسي الثاني (الحدث الخاص ببيع السلطان) إذ يربط الحكيم شرط الشراء بعدم التملك بعد إتمام عملية بيع السلطان في المزاد للغانية بإشراف النخاس (المحكوم عليه بعد إلغاء الحكم) ، وبذلك اشتبك الصراع بين الوزير والقاضي من طرف والغانية من الطرف الآخر حول حق تملك المشتري (الغانية) لما اشترته (السلطان) وهكذا أدى تعطيل

---

[1] راجع : هنري برجسون ، فلسفة الضحك ، ترجمة د. سامي الدروبي و د. عبد الله عبد الدايم ، القاهرة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١م .

[2] راجع : د. محمد عناني ، فن الكوميديا ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص ٣ .

[3] راجع : درايدن ، الشعر المسرحي ، ترجمة : د. مجدي وهبة ، د. محمد عناني ، القاهرة ، الأنجلو المصرية .

[4] انظر أيضاً : د. فوزي فهمي ، مفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، القاهرة ، مكتبة الأسرة ، ١٩٩٨م ، ص ٨١ .

آذان المؤذن لصلاة الفجر إلى تعطيل قطع رقبة المحكوم عليه ، كما أدى لطف تحايل السلطان على الغانية إلى تعطيل ملكيتها له بعد أن اشترته في المزاد العلني .

ولقد جسد تفرع الأحداث على هذا النحو إيجاد نوع من التناظر بين موقف كل من السلطان والمحكوم عليه فكلاهما مهدد : السلطان مهدد بفقد عرشه والنخاس مهدد بفقد حياته والسلطان يريد الحصول على حريته ليحصل على شرعية الحكم والنخاس يريد الحصول على حريته ليحصل على حياته فكلاهما مقيد بالحرية ويحتاج إلى العتق .

ولكي يتوازن الفعل بين التطرف والاعتدال رسم الحكيم شخصية السلطان وسطاً بين تطرف فكرة استخدام السيف لتحريره وتطرف فكرة ملكية الغانية له لذلك ظهر متردداً بين السلطة القضائية والسلطة التنفيذية .

وعلى ذلك فقد تمحور الصراع حول محاولة السلطان تعطيل عمل السيف وتنشيط عمل العقل والكلمة في مواجهة محاولات الوزير والقاضي وأدوات كل منهما في تعطيل عمل العقل والكلمة وتنشيط عمل السيف لإقرار الأمر الواقع .

المقاربات الدرامية للعلامة ما بين نص وآخر :

كثيراً ما تحدث مقاربة أو أكثر بين علامة في نص مسرحي مصري مع علامة مناظرة لها في نص مسرحي عالمي مما يدخل في إطار الدراسات المقارنة فروح الفكاهة في حديث الجلاد عن رأس سبق له قطعها بسيفه قريب من روح الفكاهة في حديث حفار القبور عن جمجمة (يورك) مهرج الملك والد هاملت .

وفي الموقف الذي يطلب فيه الجلاد من المحكوم عليه أن يرفه عنه مقاربة درامية مع مسرحية ميشيل دي جيلدرود [1](اسكوريال) حيث يطلب الملك (اسكوريال) من المهرج (فلويال) أن يضحكه بعد أن ماتت الملكة وقد كانت عشيقة للمهرج وكان الملك يعلم بذلك .

---

[1] النص منشور بمجلة (المجلة) - عدد خاص عن المسرح ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٦م .

ومن العلامات ما إذا تحققت أدت إلى تحقق غيرها :(الآذان علامة ووظيفة إن تحققت أدى الجلاد وظيفته)

ومـن العلامـات مـا يقصـد بها المؤلف دلالة ما ولكنها تعطي دلالة نقيضة لما أراد .

ومـن العلامـات مـا كـان تعويضـاً عن حالة فقد لشيء ما ففي نص السلطان الحائـر يكشـف تلاعـب الجـلاد بالمحكوم عليه عن حالة تعويض نفسية عن فقدانه للعب الإيهامي في طفولته .

ومـن العلامـات مـا يظهـر الدلالـة القصدية للشخصية كالنقاش المطول الذي يجـريه الجـلاد مع المحكوم عليه فهو يعبر عن دلالة قصدية منه على إضاعة الوقت والتغلـب عـلى الملـل مـن ناحـية ودلالة لا إرادية تكشف عن تعويض حالة الحرمان الإيهامي للعب الطفولي والمراوغة ذات الملمح السادي .

ومـن علامـات النص أيضاً العلامة الإحالية فلقد تضمنت أغنية الجلاد التي أرغـم المحكـوم علـيه بـالموت عـلى الاسـتماع إلـيها عـدداً مـن العلامـات الرمـزية (الإحالية):

فالزهرة : رمز للمحكوم عليه

والبستاني : رمز للجلاد

ورداء الندى : رمز للحياة

والقطف : رمز لقطع رقبة المحكوم عليه .

والليلة : رمز للزمن المتبقي من حياة المحكوم عليه .

ومـن الـبداهة القـول إن لكل شخصية من الشخصيات علامات تكتشف بها هويتها.

ومـن المؤكد أيضاً أن كثيراً ما يكون الإرشـاد (الحوار الموازي) علامة مفسـرة (ميتاتـياترية) أو علامـة ممهـدة للمعـنى الذي تسبقه والأمثلة كثيرة في نص السـلطان الحائر .

وممـا لا شـك فـيه أن من العلامات ما يتراجع عن دلالة إلى أخرى كتراجع الجـلاد أمـام نعـل الخادمة المرفوع في وجهه وهو ما يكشف عن أن بداخل كل جبار صـفة جبن وضعف، وطلب الجلاد من المحكوم عليه الدفاع عنه ضد شراسة الخادمة فـيه دلالـة عـلى شـدة جبـنه مـع أنـه الجـبار المكلـف بقطـع رؤوس المحكوم عليهم بالموت.

ومـن العلامـات مـا يفسـر في الـنص المسـرحي ظاهـرة اجتماعـية دالـة على تفاعلات المجتمع أو العصر الذي يعرض لـه النص المسرحي فتهديد الخادمة للجلاد دلالـة على أن المرأة في العصر المملوكي كانت لها سطوة أقوى مما آلت إليه بعد دعوة هنريك إبسن في الغرب وقاسم أمين في مصر .

ومـن العلامـات كذلـك مـا يعمـل على إعادة اكتشاف المعنى ومنها ما يعمل على إعادة فهم الآخر وقبوله أو رفضه عن وعي وأمثلته كثيرة في نص الحكيم موضوع هذا البحث .

كذلـك مـن العلامـات مـا يشـير إلى اخـتلال نظـام الحكم وتضارب القرارات وبذلك يسقط على مجتمع الكاتب نفسه .

وقد تكون العلامة أداة إزاحة للدلالة وأداة إحلال لدلالة جديدة بدلاً منها .

وقـد تـنحي صـفة مـا في الشخصـية الوظـيفة (العلامـة) فكذب المؤذن وهو رجل دين وتواطؤه صفة تعزله أخلاقياً عن وظيفته كرجل دين .

ومـن العلامـات مـا هو علامة إطارية .. فظهور المرأتين الغانية وخادمتها في الفجر في ساحة البلدة يقوم على الحقيقة الفنية لا الحقيقة الحياتية .

أيضـاً مـن العلامـات مـا يشكل منظومة علاماتية حيث تتكرر من موقف إلى آخر في الحدث المسرحي على هيئة تماثل غير تام .

ومـن العلامـات مـا شـكل لازمة تتكرر من موقف إلى آخر ومن مشهد إلى آخـر ومـثاله المكـان المتكرر والزمان المتكرر والعبارة المتكررة والحركة أو الصورة المتكررة :

كتكرار تحرير رقبتي السلطان والمحكوم عليه في بيت الغانية ويتكرر وقت حدوث ذلك مع آذان الفجر وتتكرر صورة الشخصية التي أخذت على عاتقها ذلك الأمر والشخصية التي بيدها تعطيل الآذان أو التبكير به (الغانية) .

ومن الشخصيات ما كان علامة رمزية كالإسكاف فهو علامة رمزية دالة على الارتباط بالواقع والثبات على الأرض .

وكالخمار فهو علامة رمزية دالة على الخروج الموهوم من الواقع والارتفاع عن الأرض أما الغانية : فهي " " " الأهواء التي تتحكم في مصير البلاد والحكام .

وإذا كان من البداهة القول إن كل موقف درامي يستدعي العلامات المجسدة له من جنسه .

فقد تتعدد العلامات في علامة واحدة ومثال ذلك (الجلاد) فهو أيضاً جاسوس على الناس ومدع عام ومشرع قوانين وقاض ومنفذ للأحكام هو رجل الوزير في كل المهام.

وقد تصبح العلامة قناعاً يتخذه المؤلف لتتخفى خلفه دلالات يتقصدها .

ومن خصائص أسلوب مسرح توفيق الحكيم تبدل العلامات تبدلاً ذهنياً .

وأيضاً من خصائص مسرحه الميل إلى هندسة منظومة العلامات وسيلة فنية في هندسة البناء الدرامي .

على ذلك يمكن القول إن إنتاج الدلالة وليد الثقافة لأن الثقافة تفسر العلامة وتولد دلالات متعددة للعلامة الواحدة بحسب تعدد الثقافات فالثقافة السمعية تنتج الدلالات الظنية إذ مع سيادة الخوف ونقص المعلومات تسود التخمينات .

ولأن توفيق العلامات خاصية من خصائص البناء الهندسي السيميولوجي في مسرح الحكيم فقد ظهر هذا من خلال نص (السلطان الحائر) في التبعية

الإداريــة فـالجلاد تـابع للوزيـر إداريـاً في حـين أن المـؤذن تـابع إداري للقاضـي الشرعي.

ولأن الصورة في المسـرح مـزيج مـن الزيف المقصود فنياً فقد حفل نص توفيق الحكيم بالإشارات الزائفة لتجسيد الموقف الدرامي كما في (الآذان) فإذا كان :

الآذان : دالاً

والفجر : مدلولاً

ففـي تلـك الدلالـة رفـض الـدال لعـدم مطابقـته للمدلول حيث أن النجوم ما زالـت في السماء وتلك علامة حقيقية تبطل الدلالة الاصطناعية التي أدى إليها الآذان المبكر للفجر :

(المؤذن : الله أكبر .. الله أكبر .. حي على الصلاة . حي على الصلاة . حي على الفلاح . حي على الفلاح .

الشـعب : (صـائحاً) الفجـر الآن ؟ والليـل قـائم ؟! نحـن في وسـط الليـل .. إنـه مجنون اقبضوا عليه .. أنزلوه .. أنزلوه من فوق المئذنة .. أنزلوه .

وهكذا تعمل منظومة العلامات في النص المسرحي على بلورة المعنى الكلي للـنص المسـرحي - وهـذا مـا حققـته علامـات (النص في هاملت) ، كما حققته علامـات الـنص المسـرحي في (السـلطان الحائـر) كمـا تعمـل على ابتكار الكاتب لأسلوب إطاري يمنح للعمل دائرية الدلالة ومثال ذلك أن هاملت بدأت بلا شرعية الحكـم وانتهـت باللاشـرعية في حين أن السلطان الحائر بدأت بلا شرعية الحكم وانتهت بالشرعية .

العلامة والمعنى الكلي للعرض :

كشـف تحليل العرض المسرحي للسلطان الحائر بإخراج فتوح نشاطي وإنتاج المسـرح القومـي المصـري عـن تمـاثل يكـاد يكـون تاماً إذ لم تختلف علامات عرض مسـرحية (السلطان الحائر) بإخراج فتوح نشاطي كثيراً عن علامات النص ، إلاّ من زاويـة أنهـا أدائية (لغوية حيث تتجسد بالإلقاء والتلقي المسموع والمؤثرات الموسيقية

و مرئية من حيث أنها تتجسد بالصورة الحركية – الأزياء – الأضواء – الظلال – الديكور) غير أن ذلك كله تحقق من خلال الإخراج المترجم للنص وعلاماته .

فلقد كان العرض أقرب إلى الإخراج الإذاعي منه إلى الإخراج المسرحي حيث ركز على التمثيل التسميعي الإلقائي المعتمد على أصوات ممثلين كبار (فاخر فاخر – سميحة أيوب – محمد السبع – محمد الدفراوي – محمد الطوخي – أحمد الجزيري – عبد المنعم ابراهيم – علي رشدي – ملك الجمل)

حيث اعتمد المخرج على ترجمة تاريخية (واقعية) وفق أسلوب " دوق ساكس مينـنجن" مع أن المسرحية ذهنية فلسفية فعجزت طريقة المخرج عن إضافة علامات مسرحية للنص محملة بالجماليات وسعة الخيال.

تشكل الإرشادات النصية (بين الأقواس) التي تتخلل الحوار أساساً نظرياً (منظومة علامات غير كلامية) معاونة لعملية إخراج المشهد على المسرح حيث تعكس وجهة نظر المؤلف نحو إخراج عمله وهى لا تمثل ذلك في حالة الإخراج المفسر . غير أن عرض السلطان الحائر – فيما يبدو – قد حفل بها كثيراً لأنه اكتفى بالترجمة السمعية والحركة النمطية في العرض بعيدا عن التفسير .

ومع أن للعلامة الواحدة أكثر من دلالة في موقف درامي واحد . لاختلاف ثقافة المتلقي سواء بالنسبة للشخصيات المسرحية المشاركة في الحدث أو بالنسبة للمتلقي من بين الجمهور . ذلك أن إنتاج الدلالة وليد ثقافة التلقي . إلاّ أن الإخراج لم ينجح في فهم ذلك وإنما فشل في تجسيده نتيجة لتكاسل وعي المخرج بما يتناسب مع وعي الشخصيات بوصفها أفكاراً فلسفية وتراخيه عن الإمساك بوعي النص الفلسفي المتخفي وراء النص فجسده تجسيداً تقليدياً لم يستطع التحليق والسمو بما يقترب من السمو الفلسفي للنص .

لذلك لم تؤد حركة الممثلين في إخراج فتوح نشاطي لنص (السلطان الحائر) إلى تغير ملحوظ في العلامات عنها في النص حيث كانت الحركة والتحريك في

العـرض مجـرد ترجمة حركية ظاهرية للانفعالات وهي ترجمة طبيعية لا تكلف فيها ولا تركيب بل هي مختصرة وبسيطة لا تحفل بخلق جماليات في التكوين الحركي .

ذلـك أن المخـرج غـيّر بعـض العلامـات التشـكيلية (المنظرية) إلى علامات سـردية قولـية فصـادر مساحات من العلامة البصرية لصالح العلامات الكلامية وبذلك أخفـق العـرض في تحقـيق عنصـر الإمـتاع البصري واكتفى بالإمتاع التسميعي الصوتي محمـولاً على الأداء الصوتي المعبر والقوي لمثلي المسرح القومي ونجومه الكبار في فترة الستينيات والمسرح صورة قبل أن يكون صوتاً . ومعنى هذا أن المعنى الكلي للعرض يـتحقق بـتفاعل مـنظومة العلامـات الصـوتية مـع منظومة العلامات المرئية لخلق المعادلـة الفنـية في العـرض المسـرحي عن طريق الإمتاع والإقناع وهذا ما لم يتحقق تحققاً يمكن أن يطبع الحكم عليه بطابع الاكتمال الفني المؤثر .

النتائج العامة للبحث

أولاً : نتائج الفصل الأول :

انتهى البحث في هذا الفصل إلى ما يأتي :

- إن العلامات المسرحية صوتية ومرئية يتعامد بعضها على بعضها .
- تكشف الأزياء بوصفها علامة عن الجنس والنوع والوظائف والعمر والعصر والثقافة والذوق
- يكشف المنظر بوصفه علامة ، دلالة المكان والعصر والعلاقات والمستوى الاجتماعي وثقافة السكان وأذواقهم .
- للملحقات (الأثاث ، الأدوات والآلات) دورها في إنتاج هوية الشخصية والمكان والطبقة الاجتماعية والثقافة والعصر والحالة المزاجية لمستعمليها .
- تؤدي الإضاءة المسرحية وظيفة أيقونية (رمزية) ومعلوماتية (تصوير الليل والنهار أو لفت انتباهنا إلى شيء ما أو حالة ما أو تحقيق أثر درامي ما بالإيهام أو بالتغريب) .
- إن السياق الدرامي للعرض المسرحي هو المنوط بتكوين التعبيرات اللفظية والحركية وفهمها .
- تكشف العلامات الصوتية عن الدور الظاهري للغة الحوار من أقوال الشخصيات مما تعنيه ومما لا تعنيه .
- تعطي الموسيقى والصوت بوصفهما علامات للموقف الدرامي أو الحدث [illegible]لات درامية محددة .
- تكشف علامات التمثيل عن (الشخصية . توازن الأدوار . الإلقاء . التعبير . الإيماء . لغة الجسد . الأزياء . تصفيف الشعر . التنكر . الألوان . الإضاءة)
- تنقسم العلامة المسرحية عند مارتن إسلن إلى (العلامة الأيقونية وهي مرئية سمعية مباشرة)

- العلامة الإشارية : (اسهم ، لافتات ، حركة ، إيماءة ، الضمائر : أنا ، أنت، هو ، هي)
- العلامات الرمزية : (متعارفة تشكل معظم أفعال البشر : الأزياء ، طرق التحية، التقاليد، الألوان، الطقوس)
- تتطابق نظم العلامات عند إسلن مع نظمها عند أرسطو فنظام العلامات عنده يتفرع في عدد من العناصر هي : (عنصر لفظي سمعي – عنصر بصري – عنصر موسيقي سمعي وثلاثة عناصر فنية : الحبكة ، الشخصية ، الفكر)

غير أن إسلن زاد على أرسطو : الإطار المكاني للعرض المسرحي : (التمهيد الخارجي) كالإعلانات عن العرض المسرحي وأساليبه المتباينة وكدار العرض نفسه .

- تؤدي العلامة المسرحية سواء البصرية أو السمعية أو الإشارية أو الرمزية إلى فهم معنى العرض المسرحي .

ثانياً : نتائج الفصل الثاني

انتهى البحث في الفصل الثاني إلى النتائج الآتية :

- ضرورة التفريق بين المعادل الموضوعي والدلالة من حيث المفهوم ومن حيث الأمثلة التطبيقية على نصي (عطيل) و (هاملت) ففي المعادل الموضوعي تحمل الشخصية صفة شخصية أخرى دون وظيفتها وفي الدلالة تؤدي الشخصية وظيفة منوطة بها .
- تزخر مسرحية هاملت بالعلامة الميتاتياترية (الشارحة) للحدث الرئيسي إذ تعمل على تنويره كما في (تصنع هاملت للجنون والفرقة التمثيلية الجوالة ومسرحية حادثة مقتل والد هاملت)
- تزخر مسرحية هاملت بالعلامات الأيقونية التي تحل فيها الصورة محل الأصل وسيطاً اتصالياً ودلالياً حيث تعكس العلامة معناها في شكلها (كوالد هاملت يعكس معنى ظهوره شبحاً في شكله الخارجي وكرسالة هاملت لأوفيليا تعكس

معنى علاقته بها في رسالته وكرسائله للملك ولأمه ولهوراشيو بعد عودته هروباً من منفاه، فهي تعكس معنى نجاته ومعنى ما ينتويه في مضمون نص الرسائل).

- تزخر مسرحية هاملت بالعلامات الرمزية التي يرتبط فيها الدال بالمدلول ارتباطاً اعتباطياً يتمثل في تجسيد الأعراف السائدة (أبرز مثال لها تجسد الوازع الديني في نفس هاملت بحيث يمتنع عن قتل الملك وهو يصلي ، حتى لا يمكنه من غفر ذنوبه وهو الذي أحل والده آخرة جهنمية . وبداية المشهد الافتتاحي لهاملت في الظلام هي رمز للظلام الذي يعيشه هاملت).
- تزخر مسرحية هاملت بالعلامات الإشارية التي يرتبط فيها الدال بمدلوله ارتباطاً منطقياً (مثل صياح الديك في مشهد ظهور الشبح دلالة على بزوغ الفجر ومن ثم اختفاء شبح والد هاملت . ومثل عزف الأبواق إيذاناً بدخول الملك أو خروجه والمشاعل المضاءة إشارة إلى حلول الظلام) .
- تنوعت علامات الحوار في هاملت بين (الدلالة العامة والشاملة والدلالة الكيفية والدلالة الذاتية والدلالة الحدثية) وتباينت بين المسموع والمرئي .
- تنازعت الحدث الرئيسي لمسرحية هاملت ثلاث شخصيات محركة للصراع (كلوديوس – بولونيوس – هاملت) .
- يؤدي تفاعل الواقع الذي يعيشه هاملت مع الحافز والإرادة والقوة والوسيلة إلى إنتاج الدلالة في الحدث الرئيسي .
- تتبادل الشخصيات العلامة المضللة في خطابها مع بعضها بعضاً (جنون هاملت المتصنع ، كذب أوفيليا ، تحايل بولونيوس ، أساليب الملك مع هاملت وأساليب هاملت مع الملك وأساليب بولونيوس وروزنكرانتز وجلدنشتيرن مع هاملت) .
- اختلطت العلامة الأيقونية بالعلامة الميتاتياترية في أكثر من مشهد في المسرحية .

- يكتسب المكان دلالاته من ارتباطه بحركة الكائنات التي تتواجد فيه وتتفاعل مجسدة للفعل الذي هو الأساس في كتابة المسرحية في تنظير أرسطو وهو ما تجسده مسرحية (هاملت) .
- تسهم العلامة الأيقونية في خلق حالتي التوتر والتشويق وهما عنصران فنيان من أهم عناصر صنع القيمة الفنية وحالة الإمتاع في البناء الدرامي والحبكة .
- يشكل الشبح وكذلك الرسائل وصورة والده في القلادة التي على صدره علامات أيقونية في المسرحية لأنها تحل محل الأصل الغائب وتحمل خطابه وتعرب عن إرادته نيابة عنه .
- تتعدد مظاهر المسكوت عنه في مسرحية هاملت فالكثير من التعبيرات له ظاهر وله باطن – كما في حديث هاملت لأوفيليا وحديثه لأمه ولبولونيوس ولصديقي تلمذته .
- رسم شكسبير هاملت شخصية يسبق فكرها فعلها لذلك تظهر مترددة حتى النهاية .
- خلت المسرحية من وحدة الزمان ووحدة المكان ولكنها حققت وحدة الموضوع .
- تضمنت مسرحية هاملت ثلاثة أنواع مسرحية رئيسية (المأساة الأرسطية ، مأساة الانتقام كما هي عند سينيكا – المسرحية داخل المسرحية) .
- كانت رحلة البحث عند هاملت هي رحلة استدلال استقرائي واستدلال تجريبي معاً .

ثالثاً : نتائج الفصل الثالث

حول استخلاص عدد من نتائج البحث عن علامات هاملت ما بين النص والعرض توصلت إلى الآتي :

- إن الدلالة المسرحية في تفاعلاتها في النص تتوافق بعضها بعضاً كما تتناقض وهي كذلك في العرض المسرحي الذي أخرجه الإنجليزي (رودني بينيت Rodney Bennett) .
- **إن مرتكزات فك شفرات العرض المسرحي السمعية والبصرية تستهدف الكشف عن الأساس الفلسفي والانفعالي والإدراكي لدراميات العرض وجمالياته وأثرها على المتفرج .**
- إن من العلامات ما يؤدي تفاعله وتفسيره بعضه بعضاً إلى تفاعل الدوال ، كما في حوارية هاملت مع جيلدنشترن في الأداء التمثيلي .
- تتحول الدلالات أحياناً أو غالباً إلى حالة من حالات التناقض . فثنائية الدوال في معنى العزف على المزمار تحمل توافقاً شكلياً ظاهرياً وتناقضاً معنوياً . (لأن النغم الصادر عن مزمار ما لا شك يطرب السامعين في حين أن الحصول على مكنون صدر هاملت لو خرج على لسانه تلبية لطلب جيلدنسترن وملاحقاته لهاملت لكان نغماً يطرب له جيلدنسترن ورفيقه ومن ثم الملك بعد ذلك . ولكن ذلك لو حدث لما أطرب هاملت . ولكن ما أطربه لا شك هو اكتشافه للدور الرخيص الذي يلعبه كلا المغفلين للامساك بمفاتيح نغماته (أسراره) .
- إن تناقض الدلالة سواء في النص أو العرض قائم في تحول لغة الخطاب في النص وفي العرض من الشعر المرسل إلى النثر (فهذا – كما يقول مارتن إسلن " يشير إلى المتفرجين بأن الحالة الشعورية " مفتاح الفعل " – قد تغيرت وأنها تنتقل إلى مستوى أكثر واقعية ") .
- إن مناجاة هاملت ، تنتج الدلالة التأملية في حين تنتج تعليماته للممثلين في لغته النثرية دلالة عملية واقعية .
- يمثل النثر ذو المستوى المتدني الذي يتفوه به حفار القبور في مزاحه – هبوطاً أعمق في المستوى الاجتماعي للشخصيات التي لابد أن تظل على مستوى واقع الحياة اليومية ، لأنها لا تعد مؤهّلة لعواطف أسمى "

- إن وضع الدلالات في تفاعلها وتناقضها وثنائيتها في علامات النص اللغوية ، ماثل أيضاً في دلالات العرض المسرحي بإخراج (بينيت) (فالصور المسرحية سواء للمنظر ومكوناته التشكيلية أو معماره وحركة ممثليه في القاعة الخالية إلاّ من هاملت جالساً وبصيص الضوء يتسرب تحت قدميه من فتحات القاعة شبه المعتمة في لحظة إلقائه لمناجاته تتفاعل علاماتها المنظرية والضوئية والإظلامية والفراغية مع كتلته وهو جالس وحيداً في فراغ القاعة شبه المظلمة مع تعبيره الصوتي لتؤكد دلالات التأمل الفكري) .
- تتفاعل العلامات المجسدة للصورة لغة مرئية مع لغة شعر المناجاة تفاعلاً ينقل الحالة الشعورية لهاملت إلى المتفرجين .
- تتفاعل صورة المقبرة – كذلك – في مشهد حفاري القبور بكل علاماتها مع مفردات لغة الخطاب الصوتي النثري المتدني لحفار القبور وكلها مناظرة لتعبيره الصوتي والحركي الرث.والأمر نفسه ينطبق على لغة الممثلين الجائلين صوتاً وحركة وبهرجة في الألوان وضجيجاً وبهلوانية .
- تتناقض الدلالةعند مقارنة دلالات مناجاة هاملت بلغتها الشعرية في الحوار وفي الصورة المسرحية المجسدة في العرض نفسه بدلالات مشهد حفار القبور اللغوية النثرية المسموعة والمرئية في الوقت ذاته .
- يتحقق جدل الدلالات في النص أولاً فيكشف عن توافقها مرة وتعارضها في مرة تالية . والأمر نفسه قائم في العرض . كما يكشف من ناحية أخرى ؛ عن تناقضات الدوال وتوافقها ما بين النص والعرض معاً .
- استطاع المخرج رودني بينيت عن طريق جدل الدوال أن يخلق معنى اللحظة في العرض المسرحي – الذي كثيراً ما يشير إليه إسلن في كتابه (مجال الدراما) .
- لو أعدنا مشاهدة التجسيد التمثيلي لحركة الثنائي (هاملت وأوفيليا) وهما المحبين كل منهما للآخر مقارنة مع تجسيد حركة الثنائي كلوديوس وجرترود وهما محبين لوجدنا توافقاً حقيقياً وصادقاً في دلالات مشاهدتنا الأولى . وتوافقاً مصنوعاً وظاهرياً في دلالات مشاهدتنا للصورة الثانية ووجدنا تعارضاً بين دلالات

الصورة الأولى ودلالات الصورة الثانية ليس للفارق العمري بين طرفي الصورتين (هاملت وأوفيليا) و (كلوديوس وجرترود) ولكن للفارق في الأدائين.. فالأداء الأول حار ونابض بصدق العاطفة وبراءتها حتى في مواقف تعنيف هاملت لأوفيليا . أما الثاني فهو أداء تنقصه حرارة الحب الحقيقي وصدق نبضاته . لذلك تتعارض دلالاته صوتاً وحركة مع الدلالة الحقيقية للحب في الخبرة الإنسانية لأنه قائم على علاقة نفعية وحسية .

- **وفق المخرج في خلق حالة من التفاعل بين الدلالات في الكثير من اللحظات التي تنتظم فيها علامات مرئية مع أخرى كلامية سمعية ، كالحركة والأزياء والملحقات والإضاءة مع الموسيقى والمؤثرات مما أنتج دلالات إيمائية ذات جماليات وتأثير درامي فاعل . وبذلك حقق العرض معنى اللحظة المسرحية – حسب تعبير إسلن – من خلال دلالة التنوير ، وتعميق المقاربة وتعميق المغايرة بين الصور المسرحية المتتالية التي يكمل بعضها بعضاً كما يكشف بعضها تناقضات بعضها الآخر .**
- فرضت كل لحظة في العرض المسرحي على المخرج الدلالات الأكثر إلحاحاً وملاءمة في تجسيد اللحظة المسرحية.
- حفل النص بثنائية الدلالة أو الدلالة المتكررة (اللازمة) في افتتاحية كل مشهد في نص هاملت ، حيث يبدأ المشهد بدخول شخصية أو أكثر إلى المنظر ولذلك شكلت تلك الثنائية في الزمن دلالات توافق .
- غيّر العرض المسرحي بإخراج (رودني بينيت) دلالة بدء المشاهد في النص الشكسبيري بدخول الشخصيات التي تقوم عليها الأحداث . إذ يفتتح كل مشهد من مشاهد المسرحية في عرضه والشخصية متواجدة على خشبة المسرح (في المنظر المسرحي) بأن يوجدهم والمنظر مظلم ثم يضئ النور عليهم .
- تشكل الدلالة المتكررة (لازمة) ثنائية في الزمن وبذلك تصبح دلالات توافق .

- إذا كانت العلامات المفاتيح هي " العلامات الدلالية التي تحدد وتؤثر في الطريقة التي يمكن أن تقرأ بها نظم العلامات الأخرى في جزء معين أو قطعة معينة من عمل ما ؛ فإنها تعمل كمؤشرات " للمستوى " الذي يمكن إدراك العلامات المنفردة عنده بشكل مشابه لعلامات المفاتيح التي تحدد المقام في المدونة الموسيقية.

فإذا كانت الكلمة الافتتاحية في إحدى المسرحيات – تنطق مثلاً – بلغة شعرية أو نظم راق ، فإن هذا يضبط المفتاح الذي يمكن للجمهور أن يفهم المسرحية كلها عنده . أو على الأقل ذلك المشهد" [1]

- اختلفت دلالة الأداء الصوتي الهامس والمنخفض عند الشخصيات الشريرة عن دلالة الصوت ذو الطبقة العالية للشخصيات الخيرة في عرض هاملت .
- **إن الحراس في افتتاحية هاملت دلالة أمن وسلامة والحراس في نهايتها دلالة مراسم وداع للأمن وللسلامة المفتقدة . وكلتا الدلالتين مفتاح لفهم الجمهور واعتباره حتى يتعلم أن الشك الزائد عن حده والتردد المتكررة ولفترة طويلة يؤدي إلى عواقب مأساوية للشخصية المترددة وللمحيطين بها .**
- يتغير إيقاع العلامة من الكلام المصحوب بحركة إلى الحركة المصحوبة بالكلام .
- تتغير العلامة من الهجوم الخفيف المعاتب إلى الهجوم العنيف المعاقب حين يسمع هاملت حركة غير مألوفة خلف الستار فيحسب أنه الملك كلوديوس فيطعنه بسيفه طعنة قاضية .. وذلك هو التغير الأول لإيقاع العلامة .
- كان التغير الثاني لإيقاع العلامة ، تغيراً من دلالة الحركة القاتلة دلالة على نيل الثأر إلى الدلالة على العقاب الإلهي (لأن هاملت الذي ظن أنه أخذ بثأره من كلوديوس . حين يزيح الستار يكتشف أن المتلصص لم يكن الملك . وإنما كان المستشار بولونيوس الذي أوفده الملك "ليتسقط أخبار هاملت" – بتعبير د. لويس

---

[1] د. لويس عوض ، أقنعة أوروبية ، القاهرة ، دار مطابع المستقبل ، ١٩٨٦م ، ص ٢٨١ .

عوض – ولينال عقاب السماء على تلصصه وتآمره على هاملت خدمة للملك (ظل الله على الأرض) .

- إن علامات المكان في المشهد المسرحي تفصح عن دلالة توظيفه درامياً وجمالياً .
- **إن إنـتاج الدلالة سواء في النص أو في العرض يرتكز على سلسلة من العلامات المتوافقة أو المتعارضة .**
- لحركة الممثلين في عرض هاملت دور يفصح عن البعد الفكري والفلسفي للحدث.
- إن إجابـة السـؤال الـذي طـرحه د. لويـس عـوض : " مـاذا يفعـل مع أمه ؟ " تعطيـنا الدلالـة أو معنى النص في المشهد الذي يشتبك فيه هاملت مع أمه حيث أن عـتابه الهجومـي لأمـه علامـة أجابت عن سؤال د. لويس عوض وهي نفسها دلالـة فعلـه الهجومـي المعاتـب حيـث يضـع مـرآة أمام بصيرتها لترى بضميرها حقيقة ما تفعل .
- تناقضـت دلالـة ظهـور الشخصيات في هاملت لأول مرة في المنظر المسرحي حيث الشخصـيات الـخـيِّرة تظهـر في بدايـة المسـرحية لتسرد ماضي الحدث وتليها في الظهور الشخصيات الشريرة تؤدي الحدث حضوراً وتقود حركة الفعل فيه .
- إن دلالـة تخفـي بولونـيوس لم تكـن دلالة زائفة أو ظنية عند جرترود لأنها تعلم أن المـتخفي المتلصـص المقـتول هو بولونيوس قبل أن يقتل وهو بولونيوس بعد أن قتل .
- تنـتج العلامـة الخـيرة في المشهد المسرحي بين هاملت وأمه سلسلة من العلامات المـتداخلة فقـتل بولونـيوس أنـتج دلالات الدهشـة والـتحري والاستجوابات غير المباشـرة الـتي تنـتهي بعلامـة تعطيـنا مـا يشـير ظاهرياً إلى دلالة انتهاء الحدث حيث يقرر الملك نفي هاملت إلى انجلترا "
- إن مصـرع بولونـيوس كان بداية المآسي . " فالعذراء أوفيليا ينهار عقلها وتصاب بالجـنون وتهـيم عـلى وجـهها في الغابـات والمراعي المجاورة وهي تشدو بحزين

الأغاني كالنادبات ، تندب أباها وتندب نفسها وتندب بكارتها التي لم تعرف بعد زوجاً ولا ولدا . "

- تولدت علامة جديدة عن العلامة الرئيسية الأخيرة للمشهد السابق (مقتل أبيها) فالحزن دلالة أدت إلى دلالة أخرى مترتبة عليه ، وهي الجنون الذي أدى بدوره إلى مظاهر دالة على وقوعهما في براثنه ، تلك المظاهر التي تمثلت في انطلاقها في الغابات والمراعي على غير هدى منفسة تنفيساً غريزياً عن حزنها بأغنيات نادبة .
- تنتهي بنا العلامات وتتجمع في نهاية المشهد لتنتج علامة فاجعة – متوقعة – وهي انتحار أوفيليا غرقاً في النهر .
- تؤدي علامة النهاية في حدث موت بولونيوس إلى العلامة التي تتخفى خلفها دلالة عودة ابنه لايرتس من فرنسا تلك التي يحيلها الملك الداهية إلى دلالة إعداد تآمري يحاول عن طريقه الخلاص النهائي من هاملت على يد صاحب الثأر – لايرتس – تخلصا من شكوك لايرتس في أن الملك نفسه هو قاتل أبيه .
- تنتج علامة موت أوفيليا غرقاً سلسلة من العلامات المتوالدة عنها والمتجانسة مع العلامة التي صادفها لايرتس . (فهاملت يعود من إنجلترا بعد أن بدل التوصية في الخطاب المغلق – بقتله – بالتوصية بقتل جلدنشترن وروزنكرانتز فيفاجأ بجنازة أوفيليا ، تلك العلامة التي دلت بالنسبة لهاملت على عدمية الحياة الأمر الذي يؤدي به إلى التعبير بعلامة حركية إذ يلقي بنفسه في قبرها طالباً أن يدفن معها وينتج ذلك بالطبع علامة جديدة متوالدة عما سبقها . حيث يلتحم لايرتس معه بسيفه. دلالة على الرغبة في الثأر لأبيه ولأخته ولكن تعقيد الحدث يجب أن يصل إلى مداه ، لأن الحدث الرئيسي قائم على التآمر الملكي لكلوديوس منذ بدايته . (من المنطقي أن يبلغ التآمر ذروته قبل الانفراجة الأخيرة للحدث . لذلك ينتج صاحب المؤامرة الرئيسية (كلوديوس) علامة جديدة تؤدي بالحدث إلى نهايته الدلالية التي خطط لها والتي تتوافق مع نسيج البناء التآمري الذي خبره وبرز فيه . لقد رتب لهما مبارزة في القصر الملكي سمم

فيها أطراف السيوف ومقابضها علامة دالة على عزمه الخلاص من طرفين قويين يشكل كل منهما منفرداً خطراً شديداً على نظام حكمه . وعدم اكتفائه بذلك يشكل علامة دالة على الحيطة من عدم نجاح مفعول أسنة السيوف ومقابضها المسممة فيعد إلى جانب ذلك كأساً مسمومة ليشرب منها هاملت إذا أخطأه السيف المسموم . لكن هاملت لا يفعل وتتغير العلامة بإقدام جرترود على احتساء ما في الكأس المسموم دلالة ظنية على سلامة ما بها) .

- تأتي العلامة في نهاية فعل المبارزة لتدل على انتصار هاملت غير أن التعقيد الدرامي للحدث ينتج علامة جديدة لم يكن الملك يتوقعها على خلاف ما رتب (إذ تبادر الملكة إلى الكأس المسمومة وتشرب منها نخب انتصار هاملت دون أن تعلم بما دبره الملك . والنتيجة سقوطها صريعة . وهنا تكشف العلامة نفسها عن دلالتها وتحيل إلى علامات عقلية تفسرها فينكشف أمر الكأس المسمومة والسيوف المسمومة ، ويعرف هاملت ولايرتس أنهما ملاقيان حتفهما لا محالة وتنتج تلك الدلالة التي تكشفت لكليهما تصافياً بينهما قبل أن يموتا) .
- قبل أن يموت هاملت ينقض على الملك بسيف لايرتس المسموم ويفرغ في فمه بقية الكأس المسمومة فيرديه قتيلاً والدلالة تتمثل في إرادة هاملت أن يموت عمه كميتة أمه وكما أمات أباه بنفس الأداة ، بالسم .
- تكشف دلالة موت كلوديوس عن موت الشر وتكشف دلالة موت جرترود عن موت الخيانة وتكشف دلالة موت بولونيوس عن موت التلصص والتجسس وتكشف دلالة موت جلدنشتيرن وروزنكرانتز عن موت البلادة والتطفل والبلاهة. كما تكشف دلالة موت لايرتس عن موت الرعونة والاندفاع وعدم التروي . وتكشف دلالة ظهور جمجمة مضحك الملك السابق والد هاملت عن موت المرح واللهو والترفيه مبكراً قبل مقتل والد هاملت ، لأن الخيانة والفساد وروح التآمر فشت في البلاد، الأمر الذي أدى إلى قتل كلوديوس

لأخيه وامتطاء فراش قرينته (جرترود) ويكشف موت أوفيليا عن موت البراءة والنقاء والحب العذري .

- إن الدلالة الأخيرة التي تستفاد من الحدث في هذه التراجيديا هي الطهارة من الدنس والفساد والتآمر والعفن الذي فشى في البلاد .

أجاب البحث عن الأسئلة التي طرحها في بدايته لكنه أثار في النهاية عدداً من الأسئلة فمع كل ما تقدم يتبقى السؤال المطروح كما هو : هل انتصر الخير ؟! والجواب : لا بالتأكيد. لأن العدالة لم تتحقق ! !

فلمن فعل هاملت كل ما فعل ؟! لقد انتقم فما الذي عاد على الدنمرك ؟ لاشيء . كان كلوديوس فاسداً خائناً متآمراً على أخيه ثم على ابن أخيه . ووظف كل ما في حوزة الملكة والسلطان من أجل التخلص من ابن أخيه حتى لا تنكشف مؤامرته في قتل أخيه وتسنم عرشه وفراش زوجته وسمح للأجنبي فورتنبراس ليمر بجيوشه مخترقاً المملكة ليعتدي على مملكة النرويج المجاورة ، دون اعتبار للخراب الذي سيلحقه الجند بالمزارع وبالأهالي وبالأقوات والأعراض أو اعتبار لمعاداة دولة حرة مجاورة هي (النرويج) .

وبخلاص هاملت منه وتطهير المملكة من كل مظاهر الفساد ورموزه . من الذي تسلم زمام الحكم في البلاد ؟! فورتنبراس القائد الغريب الغازي ! ومن هو فورتنبراس؟! عدو طامع في الاستيلاء على الدنمرك – كما علمنا في بداية الحدث –

رابعاً : نتائج الفصل الرابع

* **أولاً : علامات نص (السلطان الحائر) :** ـ انتهى البحث في الفصل الأخير الذي حللت فيه علامات النص وعلامات العرض معاً إلى عدد من النتائج حول النص وعدد منها حول العرض ففي النص :

- الحدث يدور في الفجر وفي الصباح وفي الليل من حيث الزمن وبذلك تحققت وحدة الزمان إلى حد بعيد .
- الحدث يدور في الساحة من حيث المكان . وبذلك تحققت وحدة المكان وفق النظرية الأرسطية .
- ويدور حول شخص ذاهب إلى الموت (النخاس) وآخر معرض للبيع في سوق النخاسة (السلطان) وهو أسلوب عرفه مسرح شكسبير حيث الحدث يتوازى مع حدث فرعي آخر كما في (الملك لير) وفي (مصرع كليوباترا) لشوقي .
- تبدو الشخصية المنوط بها تنفيذ الإعدام في المحكوم عليه باردة الأعصاب
- شبح المحكوم عليه (الحي) يحرك الجلاد المكلف بإعدامه .
- القضية المحورية في المشهد الافتتاحي تقوم على فكرة التهديد (تنفيذ حكم الإعدام على النخاس – تهديد السلطان لأنه يحكم بلا شرعية) .
- يؤدي إيهام المؤذن أو الاتفاق بينه وبين الغانية إلى تعطيل تنفيذ الحكم بالإعدام
- مشكلة السلطان أنه يريد أن يتحرر لتتحقق له شرعية حكمه والنخاس يريد تحرير رقبته من السيف .
- السلطان متردد بين العقل والسيف (بين السلطة التنفيذية والسلطة القضائية).
- بدأت المسرحية باللاشرعية وانتهت بالشرعية
- يتمحور الصراع حول محاولة السلطان تعطيل عمل السيف وتنشيط عمل العقل والكلمة في مواجهة محاولات الوزير والقاضي وأدوات كل منهما في تعطيل عمل العقل والكلمة وتنشيط عمل السيف لإقرار الأمر الواقع .
- من العلامات ما إذا تحققت أدت إلى تحقق غيرها :(الآذان علامة ووظيفة إن تحققت أدى الجلاد وظيفته)
- روح الفكاهة في حديث الجلاد عن رأس سبق له قطعها بسيفه قريب من روح الفكاهة في حديث حفار القبور عن جمجمة (يورك) مهرج الملك والد هاملت .
- في الموقف الذي يطلب فيه الجلاد من المحكوم عليه أن يرفه عنه مقاربة درامية مع مسرحية ميشيل دي جيلدرود (اسكوريال) حيث يطلب الملك (اسكوريال)

مـن المهـرج (فلويال) أن يضحكه بعد أن ماتت الملكة وقد كانت عشيقة للمهرج وكان الملك يعلم بذلك .

- من العلامات ما يقصد بها صاحبها دلالة ما ولكنها تعطي دلالة نقيضة لما أراد .
- يكشف تلاعب الجلاد بالمحكوم عليه عن حالة تعويض نفسية عن فقدانه للعب الإيهامي في طفولته .
- النقاش المطول الذي يجريه الجلاد مع المحكوم عليه دلالة قصدية منه على إضاعة الوقت والتغلب على الملل من ناحية ودلالة لا إرادية تكشف عن تعويض حالة الحرمان الإيهامي للعب الطفولي والمراوغة ذات الملمح السادي .
- تضمنت أغنية الجلاد التي أرغم المحكوم عليه بالموت على الاستماع إليها عدداً من العلامات الرمزية (الإحالية) :

فالزهرة : رمز للمحكوم عليه

والبستاني : رمز للجلاد

ورداء الندى : رمز للحياة

والقطف : رمز لقطع رقبة المحكوم عليه .

والليلة : رمز للزمن المتبقي من حياة المحكوم عليه .

- لكل شخصية من الشخصيات علامات تكتشف بها هويتها.
- كثيراً ما يكون الإرشاد (الحوار الموازي) علامة مفسرة (ميتاتياترية) أو علامة ممهدة للمعنى الذي تسبقه .
- تراجع الجلاد أمام نعل الخادمة المرفوع في وجهه يكشف عن أن بداخل كل جبار صفة جبن وضعف، وطلب الجلاد من المحكوم عليه الدفاع عنه ضد شراسة الخادمة فيه دلالة على شدة جبنه مع أنه الجبار المكلف بقطع رؤوس المحكوم عليهم بالموت .
- تهديد الخادمة للجلاد دلالة على أن المرأة في العصر المملوكي كانت لها سطوة أقوى مما آلت إليه بعد دعوة قاسم أمين في مصر وهنريك إبسن في الغرب .

- من العلامات ما يعمل على إعادة اكتشاف المعنى ومنها ما يعمل على إعادة فهم الآخر وقبوله أو رفضه عن وعي .
- من العلامات ما يشير إلى اختلال نظام الحكم وتضارب القرارات
- ارتباط علامة بعلامة تالية تحقق إحداهما الأخرى ، فتحقق الأولى يؤدي إلى تحقيق الثانية .
- العلامة أداة إزاحة للدلالة وأداة إحلال لدلالة جديدة .
- الصفة قد تنحي الوظيفة (العلامة) فكذب المؤذن وهو رجل دين وتواطؤه صفة تعزله أخلاقياً عن وظيفته كرجل دين .
- من العلامات ما هو علامة إطارية .. فظهور المرأتين الغانية وخادمتها في الفجر في ساحة البلدة يقوم على الحقيقة الفنية لا الحقيقة الحياتية .
- من العلامات ما يشكل منظومة علاماتية حيث تتكرر من موقف إلى آخر في الحدث المسرحي على هيئة تماثل غير تام .
- من العلامات ما هو لازمة تتكرر من موقف إلى آخر ومن مشهد إلى آخر ومثاله المكان المتكرر والزمان المتكرر والعبارة المتكررة والحركة أو الصورة المتكررة .

كتكرار تحرير رقبتي السلطان والمحكوم عليه في بيت الغانية ويتكرر وقت ذلك مع آذان الفجر وتتكرر صورة الشخصية التي أخذت على عاتقها ذلك الأمر والشخصية التي بيدها تعطيل الآذان أو التبكير به .

- رسمت الشخصيات في المسرحية بوصفها علامات رمزية :
- الإسكاف : علامة رمزية دالة على الارتباط بالواقع والثبات على الأرض .
- الخمار : " " " الخروج الموهوم من الواقع والارتفاع عن الأرض
- الغانية : " " " الأهواء التي تتحكم في مصير البلاد والحكام .
- كل موقف درامي يستدعي العلامات المجسدة له من جنسه .
- قد تتعدد العلامات في علامة واحدة ومثال ذلك (الجلاد) فهو أيضاً جاسوس على الناس ومدع عام ومشرع قوانين وقاض ومنفذ للأحكام .

- من العلامات ما كان قناعاً يتخذه المؤلف تتخفى خلفه دلالات يتقصدها .
- في مسرح توفيق الحكيم من العلامات ما يتبدل تبدلاً ذهنياً .
- من خصائص مسرح الحكيم الميل إلى هندسة منظومة العلامات وسيلة فنية في هندسة البناء الدرامي.
- إنتاج الدلالة وليد الثقافة لأن الثقافة تفسر العلامة وتولد دلالات متعددة للعلامة الواحدة بحسب تعدد الثقافات .
- الثقافة السمعية تنتج الدلالات الظنية ومع سيادة الخوف ونقص المعلومات تسود التخمينات.
- التوفيق بين العلامات خاصية من خصائص البناء الهندسي السيميولوجي في مسرح الحكيم ويظهر هذا في التبعية الإدارية فالجلاد تابع للوزير إدارياً في حين المؤذن تابع إداري للقاضي .
- من الإشارات ما هو زائف فإذا كان : الآذان : دالاً والفجر : مدلولاً

فالدلالة : رفض الدال لعدم مطابقته للمدلول حيث أن النجوم ما زالت في السماء وتلك علامة حقيقية تبطل الدلالة الاصطناعية التي أدى إليها الآذان المبكر للفجر :

(المؤذن : الله أكبر .. الله أكبر .. حي على الصلاة . حي على الصلاة . حي على الفلاح . حي على الفلاح .

الشعب : (صائحاً) الفجر الآن ؟ والليل قائم ؟! نحن في وسط الليل .. إنه مجنون

اقبضوا عليه .. أنزلوه .. أنزلوه من فوق المئذنة .. أنزلوه .

* ثانياً : حول العرض وعلاماته :

- لم تختلف علامات عرض مسرحية (السلطان الحائر) بإخراج فتوح نشاطي كثيراً عن علامات النص ؛ إلاّ من زاوية أنها أدائية (لغوية حيث تتجسد بالإلقاء والتلقي المسموع - مرئية من حيث أنها تتجسد بالصورة الحركة - الأزياء - الأضواء - الظلال) غير أن ذلك كله يتحقق من خلال الإخراج المترجم للنص وعلاماته .

- اعتمد المخرج على ترجمة تاريخية (واقعية) وفق أسلوب " دوق ساكس مينـنجن " مع أن المسرحية ذهنية فلسفية كان التجريد أنسب لها من الواقعية التاريخية والتسميعية التمثيلية التي عجزت عن إضافة علامات مسرحية للنص محملة بالجماليات وسعة الخيال .
- تشكل الإرشادات النصية (بين الأقواس) التي تتخلل الحوار أساساً نظرياً (علامة) لعملية إخراج المشهد على المسرح تعكس وجهة نظر المؤلف نحو إخراج عمله .
- أحياناً تكون للعلامة الواحدة أكثر من دلالة في موقف درامي واحد ، ومرجع ذلك اختلاف ثقافة المتلقي سواء بالنسبة للشخصيات المسرحية المشاركة في الحدث أو بالنسبة للمتلقي من بين الجمهور . ذلك أن إنتاج الدلالة وليد ثقافة التلقي . والإخراج لم ينجح في فهم ذلك وإنما فشل في تجسيده .
- تكاسل وعي المخرج عما يتناسب مع وعي الشخصيات بوصفها أفكاراً فلسفية وتراخي عن الإمساك بوعي النص الفلسفي المتخفي وراء النص فجسده تجسيداً تقليدياً لم يستطع التحليق والسمو بما يقترب من السمو الفلسفي للنص .
- التزم المخرج بترجمة في حركة المثلين حيث لم تؤد إلى تغير ملحوظ في العلامات في العرض عنها في النص حيث كانت الحركة والتحريك في العرض مجرد ترجمة حركية ظاهرية للانفعالات وهي ترجمة طبيعية لا تكلف فيها ولا تركيب بل هي مختصرة وبسيطة لا تحفل بخلق جماليات في التكوين الحركي .
- غيّر المخرج بعض العلامات التشكيلية (المنظرية) إلى علامات سردية قولية فصادر مساحات من العلامة البصرية لصالح العلامات الكلامية مما أفقد العرض البعد الإمتاعي والجمالي في الصورة المسرحية .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

أ) مصادر رئيسية :

١- أحمد شوقي ، مصرع كليوباترا ، القاهرة ، ط. الأميرية ١٩٥٤م .

٢- أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، الكويت ، دار العروبة للنشر والتوزيع ١٤٠٢ - ١٩٨٢ .

٣- أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة : د. إبراهيم حمادة ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د/ت

٤- إسلن (مارتن) ، مجال الدراما ، ترجمة ، مركز الترجمة بأكاديمية الفنون . وزارة الثقافة ، سلسلة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .

٥- الجرجاني (عبد القاهر) " دلائل الإعجاز " قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، سلسلة مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٦- ـــــ ، أسرار البلاغة ، تحقيق ، د. عبد المنعم خفاجي ، القاهرة .

٧- إيلام (كير) ، سيمياء المسرح والدراما،ترجمة : رئيف كرم ، عمّان ، المركز الثقافي العربي د/ت

٨- بريشت(برتولت)، الأم شجاعة ، ت: سعد الخادم ، القاهرة ، الدار المصرية للترجمة والنشر ،د/ت

٩- توفيق الحكيم ، التعادلية ، القاهرة ، ط. الآداب ومكتبتها بدرب الجماميز .

١٠- جيرو (بيار) . علم الدلالة . بيروت . باريس . منشورات عويدات . ١٩٨٦م .

١١- سيزا قاسم ، أحمد الإدريسي ، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة. مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس العصرية. القاهرة د/ت.

١٢- شكسبير (وليام) ، الملك لير ، ترجمة د. فاطمة موسى ، القاهرة ، سلسلة مسرحيات عالمية ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .

١٣- ـــــ ، عطيل ، ط. السابعة ، ت: خليل مطران ، القاهرة ، جامعة الدول العربية الإدارة الثقافية . ط. دار المعارف بمصر ١٩٩٣م .

١٤- شكسبير (وليام) ، هاملت (أمير دنمركة) ترجمة د. محمد عوض محمد ، ط. الثانية ، القاهرة ، سلسلة مسرحيات شكسبير - جامعة الدول العربية ، الإدارة الثقافية ، ط. دار المعارف بمصر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٩٢م

١٥- ـــــ ، هاملت، ت: جبرا إبراهيم جبرا، سلسلة روايات الهلال ، ع ٢٥٤ ، فبراير ١٩٧٠م .

١٦- ـــــ ، ريتشارد الثاني ، تعريب محمد عوض إبراهيم دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٤٨ .

١٧- شولزر (روبرت)، السيمياء والتأويل ط. أولى ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤م .

١٨- صلاح فضل، شفرات النص ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٠م .

١٩- عوّاد علي ، شفرات الجسد ، جدلية الحضور والغياب في المسرح، ط١ عمان، أزمنة للنشر والتوزيع ١٩٩٦م

ب) مصادر مرئية ومسموعة : (عروض مسرحية مسجلة)

١- شريط تسجيل لعرض مسرحية (هاملت) بإخراج رودني بينيت ، وإنتاج سيدرك مسينا، مستنسخ من المركز الثقافي البريطاني بالإسكندرية .

٢- شريط تسجيل لعرض مسرحية (السلطان الحائر) بإخراج فتوح نشاطي ، وإنتاج المسرح القومي بوزارة الثقافة المصرية عام ١٩٦٢ عرضه التليفزيون

المصري في القناة الثانية ، برنامج (كنوز مسرحية) الذي يعرض بعد منتصف ليلة الاثنين من كل أسبوع .

٣- شريط تسجيل لعرض مسرحية (هاملت) بإخراج محمد صبحي وإنتاجه عرضه التليفزيون المصري في القناة الثانية ، برنامج (كنوز مسرحية) الذي يعرض بعد منتصف ليلة الإثنين من كل أسبوع .

ج : المصادر الفرعية :

١- برجسون (هنري)، فلسفة الضحك. ترجمة د. سامي الدروبي و د. عبدالله عبد الدايم ، القاهرة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١م .

٢- بريشت (برتولت)، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف ، بيروت ، دار المعرفة ، ١٩٧٣ م .

٣- رمزي مصطفى " فن السينوجرافيا " (محاضرات الدورات التثقيفية) ٩٧ – ١٩٩٨ م المحاضرة الثالثة ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ١٩٩٩ م .

٤- هوكس (تيرتز)، البنيوية وعلم الإشارة ، بغداد ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م .

د) المعاجم والقواميس :

١- إبراهيم حماده، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب. القاهرة. ١٩٧١م .

٢- إلياس أنطوان إلياس ، وإدوار إلياس ، القاموس العصري ، ط . التاسعة ، ١٩٧٠ م .

٣- المعجم الوجيز ، القاهرة ، مجمع اللغة العربية ، ١٤١٠ هـ ، ١٩٩٠م . مادة (دل) .

٤- مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب. بيروت مكتبة لبنان. لبنان. ١٩٧٣م.

٥- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، بيروت ، دمشق ، دار الفيحاء ودار الإيمان ، د/ت ، مادة : دلل .

ثانياً : المراجع

١- أبو الحسن سلاّم ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر ، بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، ٢٠٠١م .

٢- ـــــ ، جماليات فنون العرض المسرحي بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية، الإسكندرية ، ط . Sam screen ، ٢٠٠١ م.

٣- ـــــ ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، ط.ثالثة ، الإسكندرية، مركز الإسكندرية للكتاب ١٩٩٨م .

٤- ـــــ ، دور الإيقاع في النص المسرحي ، الإسكندرية، مركز الأبحاث العلمية، ١٩٩٩ م .

٥- ـــــ ، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ، ط.٢ ، الإسكندرية ، مركز الأبحاث الأكاديمية ، ٢٠٠٣م .

٦- أجري (لاجوس)، فن كتابة المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ، الكويت ، دار سعاد الصباح للنشر ١٩٩٢م .

٧- ألفريد فرج، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، القاهرة ، سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦م .

٨- إيليا حاوي، يونسكو في مسرحياته ومسرحه ، بيروت ، لبنان ، دار الثقافة ، ١٩٨٦م .

٩- بارت (رولان) ، النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٨٨م .

١٠- بروك (بيتر) ، النقطة المتحولة ، ترجمة فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، أكتوبر ١٩٩١م .

١١- بينيت (سوزان)، جمهور المسرح ، ترجمة سامح فكري . القاهرة ، وحدة الإصدارات ، ومركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون .
مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي ١٩٩٥م

١٢- جوردون (هايز)، التمثيل والأداء المسرحي ، ترجمة د. محمد سيد . القاهرة . وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١١) ١٩٩٩ م .

١٣- دريني خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية للترجمة والتأليف والنشر ١٩٦٤م .

١٤- دين (ألكسندر) ، أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة : سعدية غنيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢م .

١٥- صلاح فضل ، " لغة الدراما ودرامية اللغة " (المسرح والتراث العربي) حلقة بحثية بقسم المسرح ، مطبعة جامعة الإسكندرية ١٩٨٩.

١٦- عبد العزيز حموده ، المرايا المحدبة ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، ع ٢٣٢ الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب . ذو الحجة ١٤١٨هـ – أبريل نيسان ١٩٩٨م .

١٧- عبد الكريم برشيد. حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. الدار البيضاء. دار الثقافة للنشر والتوزيع .

١٨- غاتشف (غيورغي)، الوعي والفن ، عالم المعرفة ١٤٦ ، رجب ، فبراير / شباط ١٩٩٩ – الكويت . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

١٩- فنسنت (م . لابيه) ، نظرية الأنواع الأدبية . ترجمة د. حسن عون . القاهرة . ط. رويال .د/ت

٢٠- فوزي فهمي . مفهوم التراجيدي والدراما الحديثة . القاهرة . مكتبة الأسرة . ١٩٩٨م .

٢١- كامو (ألبير) ، أسطورة سيزيف ، بيروت . مكتبة الحياة ١٩٧٠م .

٢٢- لويس عوض ، أقنعة أوروبية ، القاهرة ، دار مطابع المستقبل ، ١٩٨٦م .
٢٣- محمد أديب السلاوي ، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، بغداد ، الموسوعة الصغيرةع١٣٤ – منشورات دائرة الثقافة والنشر ١٩٨٣م .
٢٤- محمد عناني ، فن الكوميديا ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .
٢٥- ـــ ، في مقدمة ترجمته لمختاراته من المسرح الشعري عند وليم شكسبير ، الروائع – مكتبة الأسرة ٢٠٠٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠ م .
٢٦-نهاد صليحة ، المدارس المسرحية المعاصرة ، القاهرة ، الهيئة المصريَة العامة للكتاب ١٩٨٢م
٢٧- نيكول (ألارديس) ، المسرحية العالمية ، ج ٤ ، ترجمة د. شوقي السكري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٢٨- نيلمز (هيننج) ، الإخراج المسرحي ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية .
٢٩- هبنر (زيجمونت) جماليات فن الإخراج – الألف كتاب الثاني١٢٨ – ترجمة د. هناء عبد الفتاح ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .
٣٠- ياسين خليل ، مقدمة في المنطق ، بغداد ، ١٩٧٩م .
٣١- يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة ، ط ٩ ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٩م .

ثالثاً : الدوريات :

١- حـازم شـحاته ، المسـرح الحـر بـين التفكـيك والبـناء . مجلة (المسرح ع ٥٥ - يونيو ١٩٩٣م

٢- رشـاد رشـدي ، " شكسـبير والمعادل الموضوعي " (المسرح) عدد ممتاز بمناسبة مـرور ٤٠٠ سـنة عـلى مـيلاد شكسـبير - العـدد الرابع - أبريل ١٩٦٤م .

٣- سامية أحمد أسعد " الدلالة المسرحية " (عالم الفكر) مج العاشر . ع الرابع . الكويـت . وزارة الإعـلام . يـناير - فـبراير - مارس . ١٩٨٠ .

٤- غاتشـف (غيورغي) ، الوعي والفن ، عالم المعرفة ١٤٦ ، رجب . فبراير /شباط ١٩٩٩ -الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

٥- فاطمة موسى . " شمس النهار بين الخرافة والواقع" (المسرح) ع الثاني عشر . ديسمبر ١٩٦٤م .

٦- فـيرث (انـدرو) ، حـول " ملامـح الـتعزية الإيرانـية ، دراسـة سـيميوطيقية علامية"، ترجمة: د.نهاد صليحة .

٧- كاتريـنا سـالينكوفا . مـنطق الجـنس الدرامـي (السـرد المسرحي) لمجموعة من المؤلفـين ، ت: أشـرف الصـباغ ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠م .

٨- لطـيفة الـزيّات . " الغانـية في السـلطان الحائـر " . (المسرح) ع الثاني عشر. ديسمبر ١٩٦٤م.

المخطوطات :

١- أبو الحسن سلاّم، إشكالية المنهج في الدراسات المسرحية بين التدريس والبحث. بحـث ألقي ضمن فعاليات مؤتمر قضايا المسرح في المجتمع العربي . قسم المسرح بجامعة الإسكندرية ١٩٩٦م .

٢- ـــــ ، المخرج واتجاهات التعبير في عروض المسرح المصري - بين تجريب الرواد وتجريب الشباب ، مخطوطة بحث ضمن فعاليات مهرجان عمون لمسرح الشباب - الأردن - عمان ، وزارة الثقافة ، أغسطس ٢٠٠٢م .

٣- ـــــ ، حيرة المخرج المسرحي بين التعبير بلغة النص وفلسفة التعبير بلغة الرقص - محاضرات لطلاب الفرقة الثالثة بقسم المسرح بكلية الآداب في مادة تدريبات الإخراج المسرحي للعام الجامعي ٩٩/٢٠٠٠ .

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية :

1- Andrzej Wirth , " Semiological Aspects of The To'ziyeh " Taziyeh Ritual and Drama in Iran , ed , by Peter Chelkowski. New York University Press , 1979.

2- Eliot.T.S, The Use of Poetry and the Use of Criticism, London, 1964.

3- H.G.Gadamer, Truth and Method, the English translation (NewYork: Continuum,1975.

4- Joseph Ronsdell, some leading ideas of Pierce's Semiotic. www.door.net/arisbe/menu /library/about csp ransdell/ leading .hton.

5- Roland Barthes, Elements of Semiology, 1964. http//. www.marxists.org/ reference.

6- Semiology / semiotic. http://didaskalia. Berkeley .edu/ issues/ vol 3 no 2 / Underwood. html.

7- Shakespeare, The Merchant of Venice, The Complete Works, edited by: Stanley Wells and Gary Taylor. Clarendon

8- Press. Oxford.1988.

9- Todorov et ducrot : " Dictionaire en Cyclopedique des Sciences du Language en Ed. Du seurl (1972)

فهرس المحتويات

الموضـــوع	الصفحة